الدكتور محمد حسن عبد الله

الرسم بألوان ضبابية

دراسة فى شعر

أحمد العدوانى

الناشر
مكتبة وهبة
١٤ شارع الجمهورية . عابدين
القاهرة - تليفون ٣٩١٧٤٧٠

الطبعة الأولى

١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمـــــة

بعض الأسماء يحتاج إدراكُ مداها ، وقياسُ أثرِها فى الحياة العامة ، إلى زمنٍ قد يطول ، وإلى متغيّرات لابدَّ أن تحدثُ ليتمَّ الاكتشاف على ضوء واقعٍ جديد ، كانت هذه الأسماء ذاتُها غارسةً بذوره ، وساقيةً بوادره .

أحمد مشارى العدوانى واحدٌ من أسماء المستقبل .

بدأ معلِّما ، مثل كثير من شعراء جيله : صلاح عبد الصبور ، والسيَّاب ، وانتهى صاحب استراتيجية ثقافية ، ورؤية حضارية ، يناضل فى سبيلها بالقصيدة ، وبالتخطيط والعمل الذى ظل يؤديه بلا هوادة ، حتى رحيله .

اتخذ الشعرَ رفيقا ، وصديقا ، لسانا ، وبيانا ، فعاش له ، ولم يتعيَّشْ به ، لا تجد فى ديوانه بيتا واحدا يَنْدَمُ على قوله ، أو ترى فيه أنت ما يُزرى بمروءته أو ينتقص قدرَه ، حتى وإن اختلفْتَ حول فنّيته .

إذا ذُكر الشعرُ فى خليج العرب فهو من شعراء الصف الأول : بالموقف أولا ، ثم بالفنِّ والاقتدار ثانيا ، وإذا رُسِمَتْ خريطةُ الشعر العربى الحديث فإن ديوانَ أحمد العدوانى له فيه مقامٌ معلوم .

تأخر ظهورُ ديوانه ، برغم أن مقاليدَ النشر كانت بيده ، ومؤسسات كبرى تفرح بتلقفه ، وهذا التأخير مُؤشر على تحرجه ، وعفته ، وعزوفه ، لكنه أدّىَ إلى تخلّف المتابعة النقدية لتجاربه ، فلم تواكب أطوارَ فنه دراساتٌ تَستضىءُ وتُضىء ، إلى أن وضع ديوانه - بجملته - بين أيدينا ، ورحل ، محررا وثيقته من الرجاء والجفاء . .

وهذه الدراسة تضع فى حُسبانها كلَّ ماكَتَبَ العدوانى ، وما كُتِبَ عن العدوانى، بأقلام أصدقائه فى الكتاب التذكارى ، وبأقلام النقاد والدارسين فى مختلف الدوريات ، وبذلك تكون أولَّ كتاب يخصّ شعر العدوانى وحده بالدراسة . وإذ تصدر هذه الدراسة فى زمن الجحود والإنكار ، يرى صاحبُها أن هذا الجحود

تمادى حتى بلغ ساحة النقد الأدبى ، فعشنا - لأول مرة - نشعر بادعاءات عريضة ، وكشوف زائفة ، ومزاعمَ لَم يقُمْ عليها دليل ، حتى قال بعضهم : إذا لم تصطنع منهج كذا ، فكأنك لم تكتب شيئا !! وهذه كَبْوَةٌ تاريخية ، تُواكب سائرَ كبوات أمتنا فى ميادينَ شتى ، نسأل الله تعالى أن يُقيلَ عثراتِها ، فما من عصرٍ سبق ادّعى هذا الادّعاء ، وإنما اتسعت العقول والصدور دائما لشتى مناهج الفكر وقدرات التسجيل والتأويل ، ولكل غايةٌ يؤديها ..

إن هذه الدراسة عن شعر العدوانى تقدم نفسها ، وتتمسك بمنهجها ، دون أن تجد نفسها مُطالَبَةً برفع راية ، أو تزويق شعار ، ودون ادّعاء وصاية .. وإنَّ صاحبَها ليعتقد أنه أدّى واجبا علميا مطلوبا ، بذل فيه غاية جهده ، وخبرته ، آملا أن يكون على صوابٍ ، أو قاربَ الصَّواب ..

والله المستعان...

القاهرة - المعادى

يوليو ١٩٩٥

الفصل الأول :

بدايـــات

١ - بداية البدايات ·
٢ - بداية الكتابة ·
٣ - بداية النقد ·
٤ - بداية النهاية ·
٥ - تعقيب ·

بدايـــات

١ - بداية البدايات :

أحمد مُشارى عبد الرازق العَدْوَانى (الشاعر أحمد العَدْوَانى) ، تذكر « شهادة الأهلية » التى حصل عليها من الجامع الأزهر الشريف ، أنه مولود فى الكويت ، ثم تسكت عن سنة الميلاد ، وفى صدر ديوانه الذى نشر إبَّانَ حياته (عام ١٩٨٠) أنه ولد عام ١٩٢٣ ، وبهذا أخذ الكتاب التذكارى الذى جمع كلمات وبحوثًا عنه ، بعد رحيله ، وأخذ خالد سعود الزيد فى ترجمته المقتضبة فى صدر مختاراته من أشعاره (الجزء الثانى من : أدباء الكويت فى قرنين) ، ويخالف فى هذا حَمَدُ السَّعيدان (الجزء الثانى من الموسوعة الكويتية المختصرة) إذ يتقدم بهذا التاريخ عامًا ، فيجعله ١٩٢٢م، ولعله التاريخُ الصحيح ، (على عدم أهمية هذا الفارق الزمنى المحدود) ونرجِّح أن السعيدان استمدّه من مقالة - هى الأولى - عن الشاعر ، أساسُها حديثٌ إذاعىٌّ ، كتبه أحمد الشَّرَبَاصى ، ضمَّنَها كتابَه : « أيام الكـويت » (صدر عام١٩٥٣ ، وفى الهامش أن الحديث أذيع من إذاعة الكويت مساء الأربعاء ١٣ مايو ١٩٥٣) وقد عَرَضَ الشَّرَبَاصى لجانب من حياة أحمد العَدْوانى قبل أن يعرِض لشعره، والطريف أن هذه المعلومات المبكِّرة جدا عن حياة الشاعر ، الذى كان - ذلك الوقت- مدرسا بالمدرسة القبْلية (الابتدائية) للبنين ، وكان نتاجُه الشعرىُّ المنشور ينحصر فى عشرين قصيدةً ، تَحديدا[1]، هى للآن أوْفَى معلوماتٍ مُمكنة ، مما يَعنى أن الشاعرَ العَدْوانىَّ بعد أن بَزَغَ نجمه ، واحتلَّ مكانةً فنية مرموقة ، ووظيفةً رسمية مؤثرة ، لم يرحب أبدًا بالتطرّق إلى حياته الخاصة ، بل دفع بها - عامدا - إلى الغموض ، فلم يَعرف المهتمون بشعره غيرَ خطوطِها العامة .

---

(١) راجع : كشاف الصحافة الكويتية فى ربع قرن .

وقد نجد دافعًا راهنًا بالاهتمام بهذه الصفحة المبكرة جدا التى سجَّلها الشَّرَبَاصى؛ لأنها لم تتكرر ، ولأنها تساعد على تفسير بعض التَّوجُّهات الفكرية والنفسية فيما بعد ، التى ستبرز فى عدد من قصائده · بعد أن يذكر أنه ولد عام ١٩٢٢ فى حىّ القِبْلة ، يشير إلى أنه أُصيب فى صغره بأمراض متعددة ، « أهمها مرض عينيه الذى استمر مدة طويلة ، وبدأ تعليمه أولا فى (كُتَّاب) بالمدينة ، يديره حينذاك الشيخ عبد العزيز حمادة ، فقرأ فى المكتب القرآنَ الكريمَ سَرْدًا وتلاوة ، ثم انتقل إلى المدرسة التحضيرية التى تُهيّىءُ للمدرسة الأحمدية ، ثم دخَل المدرسة الأحمدية ، وكانت على الطراز القديم قبل تنظيم دائرة المعارف · ثم ترك الشاعر المدرسةَ الأحمديةَ إلى (الكُتّاب) مرة أخرى ، وكان شيخ (الكُتّاب) هذه المرة هو الشيخ أحمد خميس ، ثم حدث أثناء ذلك أن استقدمت الكويت بَعْثَةَ مدرسين من فلَسْطين ، فعاد الشاعر إلى الصف الخامس فى المدرسة الأحمدية ، وهو الذى يعادل الآن السنة الثالثة الابتدائية ، وأتمّ الشاعُر الدراسةَ الابتدائية ، وانتقل إلى السنة الأولى الثانوية بالمدرسة المباركية سنة ١٩٣٨م » ·

هذه تفصيلاتٌ تبدو غيرَ مُهمة ، ولكنها تدلّ على البداية التعليمية المضطربة ، وافتقادِ التدرّج المنّظم فى تلقّى الثقافة ، ترتيبًا على عدم استقرار النظام التعليمى فى الكويت ، فى تلك المرحلة ، وربما كان لهذا أثرُهُ الواضحُ فى نَهَم الشاعر إلى القراءة، ورفضه « للثرثرة الثقافية » واقتضابه الحديثَ حولَ الثقافة ، فيما بعد ، واقتناعه العميقَ بأهمية الثقافة فى صنع المستقبل العربى ، هذا الاقتناع الذى وجّه نشاطَه إلى أن تكون للكويت رسالةٌ ثقافيةٌ تَنْمَويَّة ، تتجاوز حاجتَها الخاصة ، إلى أقطار الوطن العربى ، فتصبح رسالة قومية تستجيب للمطلب الشامل للأمة ·

ونمضى مع ما يَقُص الشرباصى من طفولة العَدْوَانى ، أو ذكرياته المبكرة ، التى لم يردِّدْها بعد ذلك ، فيقول : « يتذكر الشاعر من أساتذته فى المباركية الشيخ عبد المحسن أبو بُطَيْن ، يتذكره جيدا فله معه قصة : طلب الشيخ من طلابه أن يُعدُّوا كلمات لاحتفال المولد النبوى ، وطلب من العدوانى أن يحفظَ قصيـــدةَ البُوصيرى (بانتَ سعاد) ليُنشدَها فى الاحتفال ، ولم يحفظ العَدْوانى قصيدة البوصيرى ، بل أعدّ للاحتفال قصيدةً من نظمه ، وعرضها على الشيخ المدرس أمام زملائه ، فقرأها الشيخُ ممتعضًا ، والطالب ينتظر مصيرَهُ من فمِ أستاذه ، فلما انتهى من مطالعتها طواها

عدَّةَ طيّات ، ووضعها فى جيب العَدْوانى ، وقال له فى لهجة الآمر المتحكم المهدّد : فى الحفلةِ تُنْشدُ (بانت سعاد) وأما قصيدتُك هذه فتنشدها على أبيك وأمك إذا رجعت إليهما !!

وكان ذلك ذَنُوبًا من ماء صُبَّ على الشاعر الناشىء المتحمّس ، فخجل واستحيا، وظلّ يذكر ذلك الموقف ولا ينساه » !!

بَدَهِىٌّ أن أحمد العَدْوانى هو مصدر هذه المعلومات عن بداياته ، حتى اختلاف سنة ميلاده لابد أن يكون بفعله ، فقبل تنظيم « دائرة المعارف » (وزارة المعارف ، ثم وزارة التربية فيما بعد) لم يكن للموظف « ملفّ » مستوفى البيانات ، ولعله حين طُلب منه استكمالُ هذا الملفّ ، ولم تكن له وثيقة ميلاد ، أُحيلَ إلى طبيب حكومى معتمد ليَقدّر العمرَ ويحدد سنة الميلاد ، ولا شكّ فى أن التأخر بتاريخ الولادة عاما ليس من الأمور الصعبة أو المستبعدة فى غياب توثيق دقيق ، وهذا التأخير لصالح «الموظّف » لأنه يضيف إلى عمره الوظيفى عاما .

ونلاحظ على « حادثة » القصيدة أنها جرت فى تلك السنة الدراسية الوحيدة التى قضاها فى المرحلة الثانوية بالمدرسة المباركية ، عام ١٩٣٨ ، إذ قطع دراسته هذه وأصبح مبعوثا إلى الأزهر ، طالبا بالقسم العام ، ثم انتسب إلى كلية اللغة العربية ، ومكث بها ثلاث سنوات - كما يقرر الشَّرَبَاصى - حصل فى نهايتها على « شَهادة الأهلية » (ونجد صورتها فى آخر صفحات الكتاب التذكارى ، الصادر عن رابطة الأدباء فى الكويت عام ١٩٩٣) وكان حصوله عليها عام ١٩٥٠ ، وقد عاد إلى وطنه ليعمل مدرسا ، ويشاركَ فى الحياة العامة . لقد كانت صلته الحميمة بمجلة « البَعْثَة»، وتطلعُه المبكر للتأليف المسرحى ، ومشاركاتُهُ فى إصدار مجلات ذات موقف فكرى وسياسى ، مثل مجلة « البعث » التى أصدرها بالمشاركة مع حمد الرُّجَيْب ، واستمرت لثلاثة أعداد فقط ، ومجلة « الرائد » الفكرية الأدبية التربوية ، التى صدرت تحت مظلّة « نادى المعلمين »، كان هذا كله مؤشرا إلى « موقف » و« اتّجاه » هـو الذى تتضح بعـضُ قسماتـه فيمـا كتب الشَّرْبَاصى فى نفـس الفَترة ، وهـذه « الصراحة » فى عرض البدايات لن تستمر طويلا .

شىء ما حدث عام ١٩٥٢م - تحديدا - عقب نشر قصيدته فى استقبال إمارة الشيخ عبد الله السالم للكويت ، وقد نشرت هذه القصيدة تحت عنوان « تحية العهد

الجديد » فى عدد « البعثة » لشهر فبراير ١٩٥٢ وهو الشهر الذى أتم فيه الشيخُ عامين على توليه الإمارة . عقبها لا نجد للعدوانى شعرا منشورا - ولا نثرا من باب أولى - ولمدة عَشْرِ سنــوات ، وهى مساحة زمنية لا يُستهان بها فى حياة شاعر ، أو غير شاعر، إنها تقع بين سنّ الثلاثين ، والأربعين ، وهى الفترة التى تجمع بين حيوية الشاب وتَمرُّسِ الشاعر ، لقد تَحدثْتُ إلى العَدْوَانى عن هذه السنوات المسكوت فيها، والمسكوت عنها ، فلم أجد لديه رغبة فى جلاء أسرار تلك السنوات التى لا يسهل إهمالها ، كما لا يمكن تفسير صمتها بإرجاعه إلى « حالة نفسية » أو « فنية » تعترى الشعراءَ أحيانا ، فالحدّ الذى توقفت عنده لا يعين على تقبّل هذا التعليـل النفسى ، أو الفنى ، إذ أن الشاعر شارك بقصيدة / أغنية ، شَدَتْ بها أمُّ كلثوم فى أول عيد لاستقلال الكويت (وهى قصيدة يا دارنا .. يا دار ، نشرتها صحيفة الوطن : ١٩٦٢/٦/١٩) كما أن إرجاع هذا « الصمت » إلى انعدام وسائل النشر لا يجد سندا من الواقع ، فقد أصدر العَدْوَانى نفسُهُ مجلةَ « البعث » (١٩٥١) وكان ضمن هيئــة تحرير « الرائد » (١٩٥٢) ، وكانت مجلــة « البَعثة » لا تزال تصــدر شهريا فى القاهرة حتى عام ١٩٥٤ ، وكذلك ظهرت مجلات مثل « الفَجْر » و « الشَّعْب » و« أضواء الكويت » أواسط الخمسينيّات ، وصدرت مجلة « العربى » فى ديسمبر ١٩٥٨ .

وكان العَدْوَانى مثقفا له مكانة ، وموظفا بوزارة « الإرشاد والأنباء » (الإعلام فيما بعد) التى تشرف على « العربى » وتنفق عليها ، مع هذا لم نجد للعَدْوَانى شعرا منشورا ، ولم يدلّنا على شعرٍ مخطوط يرجع إلى تلك الفترة بذاتها ، فإذا لم يظهر مستقلا مثلُ هذا الشعر ، فليس أمامَنا غيرُ « تأمل » آخر قصائده التى أعقبها هذا الانقطاع ، لنستخرج منها مُؤَشِّرًا يدل عليه ، أو يرجّحه !!

لقد عرضنا لتلك القصيدة الأخيرة ، قبل استئناف القول ، وهى بعنوان « تحية العهد الجديد » فيما كتبناه عن شاعرية العدوانى تحت عنوان « شاعرٌ متصوّفٌ فى محرابِ المجتَمع » (نشرت هذه الدراسة المطوَّلة بمجلة : دراسات الخليج والجزيرة العربية - إبريل ١٩٧٦ ، وأعيد نشرها ضمن كتاب : الشعر والشعراء فى الكويت . عام ١٩٨٧) ومطلع القصيدة يحيّى الأمير الجديد ، ويبايعه بالإمارة ، فى صياغة «تراثية » رصينة :

تِلْكُمْ منازلُكُمْ وأنتمْ أَهْلُها   وعليكمُ عَقْدُ الأمور وحلُّها

وتتأصل التحية ، كما يتأصل « المُعجم التراثى » فى إشارته إلى « ماضى » هذا الأمير ، وهو ماضٍ نقىٌّ طاهرٌ يَدْعَمُ شعورَ الثقة فى قيادته الآتية :

صَفَحَاتُكُمْ مثْلُ المصاحفِ بيننَا   جلَّتْ معانيها وأشْرَقَ فَضْلُها

غير أن هذه القصيدةَ لا تلبث أن تتطرق إلى معان خطرة ، حادّة ، ينطوى فيها « الإغراء » على « تحذير » قد يقاربُ درجةَ « التهديد » ، إذ تقول :

فَحَذَارِ ثُمَّ حَذَارِ أن يُبْدى بها   غَيْرَ الثناء المستفيضِ سجلُّها
وائتُوا الأمورَ بحكمة ورويَّة   إن التَّبَصُّرَ بالصِّعاب يُذلُّهُا
عَرَكَتْ تجاربُ أمسكُمْ ما كان من   جَوْرِ النُّفُوسِ متى تعذَّر عَقْلُها
فتجنَّبُوا سُبُلَ الشِّقاقِ فإنَّها   مثلُ المشانقِ ما تَعَطَّفَ حبْلُها
وارْعُوا بلادكُمُ فإنّ ديونَها   مما يَشُقُّ على الأكارمِ مَطْلُهَا
مَنْ لم يُرَاعِ بلادَه فى حَلْبَةٍ   ألْقَتْ به تحتَ السنابكِ خيلُها

ونُنبه هنا إلى أن العبارة المسكوكة : « العهد الجديد » لم تكن - إلى ذلك الوقت - مألوفة شائعة ، وأحسبها أصبحت كذلك بعد يوليو ١٩٥٢ فى مصر ، فالعدوانى أول من اجتذبها عنوانا لقصيدة ، وقد نتقبّل مثل هذه العبارة الآن ، ولكنها حين أطلقت لم تكن مقبولة ، ففضلا عن أنها ليست مألوفة ، فإنها تعنى ، فيما تعنيه، التهوينَ من العهد السابق (فى مقابل العهد الجديد) هذا التهوين الذى سيتحول إلى نقد له ، وحملة عليه ، كمفهوم مخالف للأمانىِّ المعلقة على هذا العهد الجديد ، فربما غَفَلَ الشاعر الشّاب المتوثِّبُ للتغيير عن أنّ رجال العهد السابق لا يزالون فى مواقعهم المؤثرة ، ولن يرحِّبوا بهذا « التَّهوُّر » حتى وإن كان لصالح أميرهم الجديد ، بل إن الأمير الجديد فى ظل نظام عشائرى متماسك العُرى لن يسرَّهُ هذا الغَمْزُ لسلفه أو أسلافه ، ولن يقبل بأى حال نَغْمَةَ التهديد تحت شعار المشاركة فى حمل أمانة الوطن !!

إن الشاعر لم يتردد فى إسباغ أعظم الصفات على الأمير الجديد « عبد الله السالم » الذى أقر العدلَ ، وحمى الحقوقَ ، وأخذَ بسياسة الشورى ، ومن ثم فقد «ساس البلاد سياسةً عُمَرِيّةً » ، غير أنه فى أثناء هـذا المديح حرص على معنيين

مهمين : أن الكويت ليست ملكا لشخص أو لفريق دون فريق ، وأن الذين عانوا فى الماضى ، ودفعوا ضريبة الوطنية تضحيةً وحرمانا ، من حقهم أن ينالوا من خيرات الوطن نصيبا عادلا وكريما ، أما المعنى الثانى فيقرر حق الجميع فى صياغة مستقبل الوطن ، فلا يصح أن تكون وقفا على المتزلّفين والمقرّبين دون هذه الجماهير التى ضحّتْ فى الماضى ، وتحملت ، ولنقرأ هذه الأبيات ، ونرقب مرجع الضمير الذى يُوَجّهُ المعنى ، ويُحدّد دلالة السياق :

تلْكُمْ منازلُكُمْ وأنتم أهلهُا
أَوْلَتْكُمُ الثقةَ البلادُ . . .

إنَّا على ثقة بأن شُجُونكُمْ	وَشُجُونَنَا . . . .
قد شفَّنَا حبُّ الكويتِ ، فكُلّنا	كَلفٌ بليْلى قد عَنَاهُ وَصلْهُا
إن الكويتَ لأهلها وهُمُ لها	قامتْ مآثرُها عليهم كلُّها
عاشوا لخدمتها وما احتملوا الأذى	من دونها إلاّ ليزكُوا حَقْلُها
فليسكت المُتَحَذْلقونُ فَمَا هُمُ	إلاّ الجرادُ إذا تَطَايَرَ رَجْلُها
والشعبُ حرٌّ كَللتْهُ حكومةٌ	شعبيةٌ . . . .

ثم يأتى « الدرس التاريخى » مُقَنَّعًا فى شكل « حكمة » تحمل معنى النذير :

مَنْ لَمْ يُراعِ بلادَه فى حَلْبَةٍ ألقتْ به تحت السَّنَابِكِ خيْلُها

هذه إذًا - فيما نرى - أسباب « الصمت » عن الشعر الذى ضرب رواقه عشرة أعوام كاملة ، فلم يعد إليه إلاّ وقد تغيّرت الظروف تماما ، فها هنا دستور ، ومجلس أمة ، ووزارة مسؤولة ، ووكالات أنباء عالمية تتحدث عن كل شىء ، وصحف مختلفة المبادىء متفاوتةُ الولاء للموروث . ويمكن أن نقول - من جهة ثانية - إن الشاعر نفسَه استوعب الصدمة ، ووعَى الدرس ، فأدرك خطورة التعبير المباشر ، وعدم جدوى « التهوّر » برفع شعارات لا يحتملها الواقع الموضوعى ،ولا يخدمها التسرّع . على أننا سنُخطىءُ فى رَصْد التطوّر الفنى لموهبة الصياغة عند العَدْوانى إذا استخلصنا منها دلالةً عامة ، يرجع بنزعته إلى الرَّمْز ، وإيثاره النسبى للغموض ، وميله إلى الشكـل القصصى إلى النتـائج التى ترتبت على قصيدة « تحية العهد الجديد » ، وليس لأن هذه النتائج « ظَنّيَةٌ » وحَسْب ، وأننا لم نجد لدى الشاعر رغبة

فى إضفاء أى درجة من الضوء على ما ترتب على هذه القصيدة ، بذاتها ، أو تعليل التوقف عند الشعر فى أعقابها ، كما لم يشاركنا القلق تجاه هذا الصمت ، وإنما لأننا نجد طابع القصة وعنصر الحوار ماثلين واضحين منذ تجاربه الشعرية الأولى : قصيدة « الخلاص » (مجلة البعثة - أكتوبر ١٩٤٧) تشكلت بتمامها فى حوار مع النفس ، وقصيدة « أمجاد الورى » (مجلة البعثة - فبراير ١٩٤٨) دار فيها الحوار بين «قالَتْ» و« قُلْتُ » . أما قصيدة « هند والزائر » (البعثة - مارس ١٩٤٩) وقصيدة « رأس » (البعثة - ديسمبر ١٩٥١) فإن ترتيبَهما قصصىٌّ ، الحوارُ أحدُ عناصر البناء فيهما ، وهنا ينبغى أن نفرّق بين التركيب القصصى للقصيدة ، والمعنى الذى يستخلص من سياقها ، وهو أحد الأقنعة التى يُوارى الشاعر فيها جانبا من نفسه ، ويحاول أن يغلّف بعض أفكاره بجوٍّ من الموضوعية أو الغَيْرِيَّة ، وبين الغموض الذى يعتمد على وسائل فنية معقدة ، منها استخدام لغة مَجَازِيَّة كثيفة واستعارات بعيدة ، ومنها تَدَاخُلُ الصُّور وتَقَاطُعُ الدّلالات ، ومنها الإشاراتُ الأسطورية والتضمينات ، وما إلى ذلك مما يدخل فى إطار « الأقنعة » كذلك ، لكنْ ، ليس من زاوية نَحْلِ الرأى أو الفكرة للآخر ، كما فى القصيدة القصصية ، وإنما من زاوية تغليف الدّلالة بضباب لا يُخفى معالمَ الرؤية إخفاءً كاملا ، أو يجعلها لغزا يستعصى على الفهم ، وإنما يجعل بلوغَها صعبا يحتاج إلى إعمال الفكر ، كما يتطلب قدرا من المعرفة ، كما أن هذه الرؤية المغلّفة بالضباب من طبيعتها ألا تكون سافرةً، محددة، لا يُخْتَلَفُ عليها، فهى - إذًا - من وجهة أخرى : رؤية احتمالية ، يتلقاها كل قارىء ، ويتفاعل معها ، لا نقول بالوجه الذى يريده منها ، وإنما : بالمدى الذى بِمُكْنَته أن يصلَ إليه ، استنادا إلى ما توافر له من ثقافة وخبرة بأساليب التصوير الفنى .

لقد ساقنا حديث البداية المبكرة ، أو بداية البدايات ، إلى هذا المنحنى الواضح، المجهول أو المسكوت عنه ، على أهميته ، فى شعر أحمد العَدْوَانى ، وفى حياته كلها ، ولسنا نادمين على هذا الانسياق أو الاستدراج الذى أغْرَى به التَّداعى ، بل لعله نوع من التدبير والقصد ، لأننا لم نُرِدْ فى هذه الفقرة الأولى أن نقدم تعريفا بحياة الشاعر ما بين الميلاد والرحيل ، ولا حصرا لوظائفه فى جهاز الدولة ، ومشروعاته الثقافية المثمرة التى أوْلَيْناها حقَّها فى مكان آخر[1] وإنما ينحصر مرادنا فى

(١) انظر كتاب : الكويت والتنمية الثقافية العربية - الكتاب رقم ١٥٣ - سلسلة عالم المعرفة .

مقاربة عالم هذا الشـــاعر ، واكتشـــافِ أدواته الفنية التى صنع بها هذا العالم الخاص .

وقبل أن نُنْهِيَ هذه الصفحة - بداية البدايات - نستعيد حادثة قصيدة « بانت سعاد » التى سجَّلَها أحمد الشَّرَبَاصى ، وكيف أن « شيخه » فى المدرسة الثانوية سخر من قصيدته ، وقال عنها : « هذه تنشدها على أبيك وأمك إذا رجعت إليهما » !! وهى عبارة هازئة موجعة ، لم ينسَها الشاعرُ بعد عشرين عاما ، ولعل أثرها فى نفسه جاوز شخص قائلها إلى الطائفة التى ينتمى إليها ، ولم يكن هذا بالأمر النادر فى الكويت - بصفة خاصة - تلك الإمارة الصغيرة المتطلِّعة ، المستهدفة لتيارات متعارضة، وطموحات متناقضة ، واجهتُها البحريةُ تُغرى بالانفتاح على العالم ، وقاعدتُها الصحراوية تجتذبُها إلى البداوة كما تعرفها نجد الوهابية ، وكذلك يعمل الانقسام السكانى ما بين أصول عربية ، وأعْرَاق فارسية عملَه ، ثم تَهُبُّ عاصفةُ الثروة النفطية فتصبح أداة فاعلة فى يد هؤلاء وأولئك على السواء . فليس مصادفةً أن يذهب صَقْرٌ الشَّبِيب إلى الإحساء ، يطلب العلم ، فيعود منها ثائرا رافضا ذلك العلم الذى قدموه إليه ، متهَّمًا فى دينه ، لأنه يلهج بالعقل ويدعو إلى اتخاذه دليلا إلى الحياة، لأن هذا العقلَ هبَةٌ إلهية !!

وقد لاقى الشبيب من بعض أبناء وطنه من العَنَت أكثرَ مما لاقى فى الإحساء ، حتى اضطر إلى أن يكون « رهين المَحْبِسَيْن » نَأْيًا بنفسه عن مواطن المُهاترة . ولم يكن فَهْدُ العسْكر أطيبَ حالا ، ولا أقلَّ معاناةً من صقر الشَّبِيب ، إن قدرا كبيرا من معاناته تلك يؤسس على سلوكه الشخصى وقصائده الصريحة التى عكست هذا السلوك فى صُوَر جريئة ، وهنا نجد أنفسنا أمام ما يطلق عليه المناطقة : « الدَّوْر والتَّسَلْسُل » ؛ فهل كان السلوك المتمرد والصور المكشوفة - بمثابة احتجاج على التضييق الفكرى والفنى على هذا الشاعر الشاب ، أو كان هذا التضييق - الذى زاد فأخذ شكل الحصار ، هو السبب - وليس النتيجة - فيما انتهت إليه حياة الشاعر من تَفَسُّخ ، وصحتُه من ضعف أوْدَى به فى رَيْعانه ، وشعره الذى امتزج فيه الأسى على حال الوطن ، بطلب الخلاص فى غيبوبة الخمر وحياة الغزل ؟!

مهما يكن من أمر هذيْن الشاعرين ، فقد كان لطائفة « رجال الدين » دَوْرُهم المؤثر فى محاصرة الشَّبِيب والعسْكر ، وإغراء العامة بهمـا ، واتخاذ بعض أشعارهما « وثائق إدانة » تتجاوز فن الشعر إلى السلوك ، وإلى المعتقد . وليس من شك فى أن

هذا « الدرس » كان ماثلا أمام شاعرنا العَدْوَانى (توفى فهد العسكر عام ١٩٥١ ، والشَّبيب عام ١٩٦٣) ، وقد كان الشَّبيبُ محسوبا على تيار التنوير ، صديقا لزعمائه: عبد العزيز الرشيد ، وعبد الله الخلف الدِّحْيَان ، ويوسف بن عيسى القناعى، وأصحابهم ، وكان العسكر رائدا فى تجديد الشعر فى الكويت ، أنهى عصر منظومات الفقهاء، واستمد نسمات التجـديد من المهجر والشـــام ومصر · فهل كان « الوضع » الذى انتهيا إليه بمثابة نَذير لأحمد العَدْوَانى ، وبخاصة أنه يشارك الشَّبيب فى بعض دعواته ، ويشارك العســكر فى بعض استلهاماته وصفاته ؟! وهل كان هذا « النذير » وراء « سُور العزلة الاختيارية » الذى ضربه العَدْوَانى حول حياته الشخصية ، وكان يتناقض تماما مع سلوكه فى حياته الوظيفية ، إذ كان مكتبه ، كما كان عقله ، مفتوحا لكل من يسعى إلى لقائه ؟! وهل كانت صدمتُه فى « أول شيخ » وضع شعره فى يده وتعلق أمله بكلمة منه ، لم يَقُلْها ، سببا (من بين أسباب) فى قلقه من أصحاب العمائم ، هذا القلق الذى يعترف بقوة أثرهم فى الحياة العامة ، وخطر هذا الأثر ، كما يرى أن هذا لم يكن دائما فى صالح التقدم، ولحساب الحياة ، بل لعله عكس ذلك :

عمامةٌ على ضِفافِ مائدهْ
وثيقةٌ ما بين سكانِ القُبورْ
وساكنى القصورْ
كانتْ ، وما زالتْ على مُختلَفِ العُصورِ ‥ خالدهْ
نصوّرُ التوراةَ والإنجيلَ والقرآنْ
حَسْبَ مُرادِ الطبقاتِ السائدهْ

•••

كلمةٌ قالتْ بها العُصورْ
لكنَّها وا أسَفَا !!
ما آمنَتْ بها إلاّ الملاحدَهْ (١)

---

(١) أجنحة العاصفة - قصيدة : كلمة العصور ·

هذا التحديد المباشر (رغم محاولة تعميم الظاهرة بالإشارة إلى التوراة والإنجيل) من نتاج مرحلة متأخرة ، فالقصيدة نشرت عام ١٩٧٦ ، غير أننا نجد إشارات أكثرَ تعميما منبثة في أثناء الديوان محورها : المُتعالِمُ الجاهل ، الذى يَزْعُمُ فى كّل حفلٍ أنه صاحبُ الصدارة ·

وكَيْسَ يَرَى سواهُ قرينَ فَضْلٍ ويَا وَيْلاهُ ! لو أنكرتَ فَضْلَهْ !

ولهذا تضرب الاحتمالات فى كل اتجاه ، لتكشف عن حقيقة رأس الشبح المختفى خلف ستار ، لتنكشف فى النهاية عن « رأس حمار » !!

إن قراءة سريعة فى شعر أحمد العَدْوَانى ستكشف شغفه ، إلى درجة الإلحاح والإغراء والانحياز الصريح المباشر إلى فكرة التقدُّم ، وإلى أن تُجرِّب ، وإلى ضرورة الحرية ، وإلى مبدأ نقد الذات ، واعتباره المقدمة الأساسية لتنقية هذه الذات من سلبيّاتِها وانحرافاتها المتوارثة ، لتبدأ رحلةَ بناء المستقبل · وهذه الثوابتُ الفكرية التى ترددت بأنغام ، ومستويات من التصوير ، وتشكيلات فى قصائد مختلفة ، كانت هى بذاتها المحاوِر الثوابتَ الأساسيةَ التى قامت عليها الرسالة الثقافية التى أشرف عليها أحمد العَدْوَانى ، أوّلُ أمين عام للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، حين أصدر سلاسله : عالم المعرفة ، عالم الفكر ، الثقافة الأجنبية ، من المسرح العالمى ·

بذلـك كانت البدايات ، والغايات ، على وفاق ، وكان « الشعر » تَرْجُمانا عن « الحُلم » ، ورائدًا لمنهج « العمل » ، ولهذا دلالته الأخلاقية ، كما أنه لا يصدر إلاّ عن شخصية مُقْتَنِعَة ، وعقل منظم ، قد يغيبُ فى تأملاته ليلتقطَ جواهر شعره من أعماق عواطفه الثائرة ، لكنه حين ينظمُها فى سِلْك العمل الثقافى يُخضعها لفكر صارم ، يستهدى حلمَه المستمرَّ بحياة عربية جديدة ·

كان طالب البَعثة أحمد العدوانى فى الثامنة عشرة تقريبا حين رأى القاهرة لأول مرة ، وبدأ دراسته الأزهرية التى تعده لدخول كلية اللغة العربية · وهذه إحدى الصفحات المطوية فى بدايات العَدْوَانى · كيف استقبل « صدمة » الحياة فى المدينة الكبيرة ؟ وإلى أى نهج انحاز فى دروبها المترامية ؟ إننا نحاول استعادةَ صورة قاهرة الأربعينيّات وهى تموج بالصراعات الفكرية ، والاغتيالات السياسية ، والمظاهرات ضد الإنجليز ، ونداءات الحرية ، ويَحظَى فيها السلوكُ الشخصىُّ بقدر من التحرر ، قد لا يحظى به اليوم ·

إن أحمد العدواني لم يتطرق إلى تلك الفترة ، ولكن قصائده قالت أشياء ، تلك القصائد التى لم ينشرها فى حينها ، مثل قصيدة « نهداك » وقصيدة « ذكريات فى حان » ، فإذا اعتبرنا مثل هاتين القصيدتين مؤشرا عن حرية السلوك الشبابى ، فهل نعتبر القصائد - البداية - ذات المنحى السياسى الفكرى ، التى بلغت تمامها فى «تحية العهد الجديد » هل نعتبرها مؤشرا عن حالة « التعبئة السياسية » التى تم شحنه بها فى ذات الفترة ؟

مهما يكن من أمر . . قامت العودة إلى الكويت بتعطيل مؤشر السلوك الشخصى ، وتمّ إخفاء ما سبق من قصائده ، وأنهت قصيدة العهد الجديد عمل المؤشر الثانى بمطلق التلقائية ، وتم تحويره ، وأعلاؤه ، فى مراحل تالية .

* * *

٢ - بداية الكتابة :

إننا نستبعد « المبالغة » التى تستهدف إسباغ أهمية على أشياء لا تستحقها ، فهذا يُنَافِى رُوحَ النقد ، ويأباه المنهج العلمى ، فضلا عن أن العَدْوَانى الشاعر بما حقق من إبداع فى ديوانه جدير بصفته . إن جهود العدوانى « الكتابيّة » خارجَ دائرة الشعر قليلةٌ جدا ، وهيّنةُ القيمة أيضا ، لا تتأذّى شخصيته الشعرية بإهمالها ، ولهذا معناه الإيجابى الذى يُحْتَسَبُ لتلك الشخصية الشعرية المفترضة ، حين يَعْنى أنه لم تطل حَيْرتُه ، أو وقفته المترقبة على رأس طريق الإبداع المتشعّب . مع هذا تظل الحاجة مُلحَّة لرصد البدايات فى كل أوجهها ، واستخلاص عوامل التغليب التى دفعت بالأديبٌ إلى إهمال فن ، واصطحاب فن آخر والاستمرار معه . ويمكّننا هذا الرصد - كذلك - من اكتشاف أنواع التحوير التى استعملها المُبدع من عناصر فن أهمله ، ليضعها فى بنيَة فنٍّ صَاحَبَهُ واستمرَّ معه .

الشعر كان البداية ، يذكر أحمد الشَّرَبَاصى (فى : أيام الكويت) أن والد الشاعر هو الذى « دفعه » (!!) إلى قول الشعر ، إذْ كان يحفظ منه الكثير ، ويترنَّم به ، ويذكر أن التجارب الأولى فى الشعر ترجع إلى سن الثانية عشرة . لابد أن يكون أحمد العَدْوَانى مصدرَ هذا القول ، ولكنه لم يقدم نموذجا لهذا الشعر المبكر جدا ، الذى لم يتحرج غيرُه من كبار الشعراء أن يشيروا إليه ، فلا نزال نذكر لأحمد شوقى « قطعته الجغرافية » التى تبدأ بقوله :

إفريقيا قِسْمٌ مِنَ الوُجودِ   مَنْظَرُهُ كهيئَة العُنْقُـــودِ

ونذكر لحافظ إبراهيم بيتيه الموَّجهين إلى خاله ، حين عزم على مغادرته فى مدينة طنطا ، ودخول المدرسة العسكرية :

ثَقُلَتْ عليكَ مَؤُونَتى   إنِّى أراهَا وَاهِيَـــهْ
فافْرَحْ فإنّى ذاهــبٌ   مُتَوَجِّهٌ فى دَاهِيَهْ !!

إن أحمد العَدْوَانى لا يحتفظ بشىء من مثل هذا ، أو لا يريد لنا أن نحتفظ به، إنه يخرج علينا مع أول أعداد مجلة « البَعْثة » التى أصدرها طلاب الكويت فى

القاهرة ، فى ديسمبر ١٩٤٦ ، وهى قصيدة : « براءة » ، وهى فى رومانسيتها فى تصوير الحب ، والاعتزاز بالنقاء ، تناسب شابا حول العشرين ، لا تدل على شاعرية فذَّة ، أو متجاوزة ، بقدر ما تدل على نَمَط خاص فى الشخصية ، وفى الصياغة ، فهذا الفتى الذى ألقته بادية الكويت ، فجاةً دون تمهيد أو تَدَرُّج ، فى خِضمٍ قاهرة الأربعينيّات يقول عن نفسه تجاه عاطفة الحب ، إنه :

تَنَسَّكَ عَمَّـــــا يَشينُ الأَبِىَّ بوَحْىِ مُرُوءَته الكَارِمَـــــهْ
يُحِبُّ الجَمالَ ، ويَهْوَى الكمالَ ويَصْدُرُ عن فِطرةٍ سَالِمَـــهْ

وكذلك فإن اختيار قافية الهاء الساكنة ، تسبقها هذه الميم اللازمة ، يعطى مؤشرا لشاعر يبحث عن الصعب ليَرُوضَهُ ، كما نجد بعض العبارات « الخاصة » ، مثل : زكىّ الرغائب ، تنسّك عما يشين الأبىَّ ، ترضّيتُها ، غدت تُنَدِّمنى وهى النادمة (تبدى ندمهــا لى ، بعد أن كانت تطالب بعكس هذا) · والقصيدة من المتقارب التام ، والعروض محذوفة ، وكذلك الضرب محذوف ؛ فهى على : «فعولن فعولن فعولن فعو » ، ونسبة استخدام الشاعر لهــذا البحر ضئيلة جدا ، كما سنرى فى مكانه ، ونلاحظ أن الشاعر استخدم من صور هذا البحر المتقارب أكثرها شيوعا ، وأحبها إلى الشعراء (كما يقرر إبراهيم أنيس فى : موسيقى الشعر) ·

هل يمكن الاطمئنان إلى أن أول قصيدة نُشرت للعَدْوَانى هى القصيدة الأولى إبداعا ؟

إننا على أى حال لا نرى أهمية شديدة لإثبات هذا أو نفيه ، وبخاصة أن الشَّرَباصى - الذى حمل إلينا خبر قصيدة المولد النبوىّ ، تلك القصيدة المبكرة ، إذ كان الشاعر فى السادسة عشرة من عمره ، وفى بداية المرحلة الثانوية من التعليم - لم يسجّل بيتا من تلك القصيدة ، ولم يعاود الشاعر الإشارةَ إلى الخبر أو القصيدة ، بل إن الشَّرَبَاصى يُضَمِّن مقالته « مفاجاة » أخرى إذ يذكر أن « من أوائل شعره قصيدة كانت فى الهجاء ، وقد فُقِدت هذه القصيدة والحمد لله ، ولا يذكر منها الشاعر إلاّ أبياتا فى مطلعها ، هى :

لَقَدْ ذَهَب الصِّبا إلاّ أقلَّـــه ولم تُطفأ لنارِ الشوقِ غُلَّهْ
وأحلامى كما كانتْ قديمـــا خيــــالاتٌ على نفسٍ مُطِلّهْ
ولم أرَ فى طعــــامٍ أو شرابٍ ولا فــــــى مَلْبَسٍ إلاّ تَعِلّهْ»

وهذه الأبيات مطلع قصيدة « خطرات » (مجلة البعثة - فبراير ١٩٥٠) وهي من أوائل شعره ، ولكنها ليست أوّلَ شعره ، فقد سبقتها إلى النشر اثنتا عشرة قصيدة،ونلاحظ أن هذا المطلع ليس في الهجاء ، وإن أمكن أن يكون « مدخلا» إليه، وقد أعقبه الشرباصي بذكر أبيات تدخل في الهجاء الاجتماعي وتصوير الطبائع الإنسانية المنحرفة ، غير محددة في شخص :

ومِنْ مُتَكَبِّرٍ وبه اتِّضَاعٌ أدلَّ بنفسه فاخْتَانَ أصْلَهْ
له نَسَبُ الرِّغام إذا المعالى من الأنْسَابِ نِيطَتْ بالأَهلَّهْ
يُقَبِّلُ نَعْلَ من يَعْتُو عليه ويطلبُ أن تجلَّ الناسُ نعلَهْ !
وأحقرَ منه قومٌ آزروه وأعْلَوْا في مجالسهم محلَّه

ها هنا حدة تُناسب البدايات ، وسنراه يتردد بين طلب المثل الأعلى في الناس، وبين تقبلهم على ما هم عليه ، وبين العطف على الضعف البشرى والرثاء للضعفاء . في قصيدة : « أريد أن أفهم » (من نتاج عام ١٩٦٤) وفي العنوان من الحيْرة ما فيه، يتساءل :

أيُّهما أَحْكَمْ ؟!
مَن إصْطَفَى للناس قالَبًا
من صُنعه . .
يَقيسهُم به . .
مَنْ شذَّ عنه أو نَبَا
عن طَبْعه . .
قام بثلبه . . . !!
أوْ مَنْ رأى الناسَ كما صوَّرَهُمْ
ربُّ البشرْ . .
سيَّانَ من أنكرَهُمْ !!
أو أنكروهُ . .
في السِّيَرْ

خالقُهُمْ بسرِّهمْ أعلَمْ !!
أريدُ أن أفهَمْ !!

وفى قصيدة : « اعتراف » (وهى من نتاج ١٩٦٩) يحدِّق فى مرآة نفسه فيرى ما يدور له رأسه ، ويرى فيها كلَّ البشر :

يا أنتُمُ يا أهْلِى
عودوا إلى أنفسِكُم
وحدِّقُوا فيها ..
لعل مِن بين ظِلالها .. ظِلِّى
فأنتمُ يا أهلَى ..
وا أسفَا .. مِثْلى !!

لم يكن هذا « تنازلا » عن الحُلم ، بقدر ما كان اقتصادا فى الحكم ، وها هنا ملاحظة أخرى تتصل بالأبيات الثلاثة (المطلع) التى سجَّلْناها ، نقلا عن كتاب «أيام الكويت » إذ لا يحضرنا المصدر الأول (مجلة البعثة) ، أما فى الديوان ، فجاءت على النسق التالى :

لقد ذَهَبَ الصِّبا إلاّ أقلّه	ولم تُطفأ لوارى الشوق شُعلهْ
وغاياتى - كما كانتْ قديمًا -	خيالاتٌ على نفسى مُظلَّهْ
وما استَأْنَسْتُ يومًا فى مكانٍ	وإن راقَتْ به للأُنسِ حَفْلَهْ
ولم أرَ فى طعامٍ أو شرابٍ	ولا فى مَلْبَسٍ إلاّ تَعلَّهْ

بين الصيغتين اختلاف ، وإن يكن جزئيا :

١ - لم تطفا لنار الشوق غلة : غيرت إلى : لم تطفأ لوارى الشوق شعلة .
٢ - أحلامى : غيرت إلى : غاياتى ، مطلة : غيرت إلى : مظلّه .
٣ - وأسقط الشرباصى البيت الثالث وهو فى نصّ « البعثة » .

وليس هذا كل ما شهد النصّ من اختلاف بين الرواية عن الشاعر ، أو عن صيغة « البعثة » ، وما سجل الديوان ، ويغلب عندنا أن جامعىْ الديوان قد أوْدَعَاهُ بين يَدَىْ صاحبه ، فأجرى قلمَه ببعض التعديلات ، كما أسقط بعض القصائد ، كما

سنرى فى مكانه · والذى نرجحه أن القصائد الأولى للعدوانى ظلت حبيسة أوراقه الخاصة ، يلقى بعضها فى ندوات بيت الكويت بالقاهرة ، أو يُسمعُها أصدقاءَه · ثَمّ كانت مجلة البعثة ، فدفع إلى عددها الأول بقصيدة « براءة » واحتاج إلى ثلاثة أشهر ليدفع إليها بالقصيدة التالية : (اصبرى يا نفسى : مارس ١٩٤٧) ثم صمت ستة أشهر أخرى لتظهر قصيدتهُ الثالثة ، إننا يمكن أن نستخلص أمرًا يعين على تصوّر البداية ، وأمرا آخر يكشف عن طبيعة هذا الشاعر ، فما يخصّ البداية أنه كانت لديه عدة قصائد ، لعلها احتاجت إلى شىء من التهذيب، أو إعادة النظر ، ثم دفع بها إلى المجلة دون حرص على تعاقب تواريخ نظمها، وأن العدوانى كان شاعرًا مقلا ، بداية وطوال رحلته مع الشعر، وحتى النهاية ، ويتأكد هذا بالعدد المحدود من القصائد الذى أضافه عبر عشر سنوات، هى المسافة بين ظهور ديوانه الوحيد ، وتاريخ رحيله·

إذا حق لنا أن نعتبر السنوات السبع الأولى ، وقد قارب الشاعر الثلاثين من العمر ، ختام مرحلة ، أو غاية البداية ، فإننا لا نُؤثر الرقم (٧) بأية أفضليّة لسبب ما، ولكن لأن القصيدة - المُشكلة « تحية العهد الجديد » تصلح ختاما لتلك البداية ، بسبب ما أعقبها من صمت صعب علينا تفسيره ، ولأن الشاعر حين عاد إلى الشعر ، أو عاد إليه الشعر ، اختلفت أدواته الفنية ، واتسعت آفاق الرؤية ، وإن لم تختلف زاوية هذه الرؤية ، أو الثوابت الفكرية والروحية المحددة لها ·

● **وقد شهدت هذه المرحلة - البداية :**

١ - إحدى وعشرون قصيدة ، نُشرت جميعها بمجلة البَعثة ، وتضمنها الديوان على ترتيب نشرها ·

٢ - قصيدتان نشرتا أيضا بمجلة البعثة ، ولم يضمهما الديوان ، وهما : قصيدة « وَحْيُ الذِّكْرى » - سبتمبر ١٩٤٧ ، وقصيدة : « تحية العهد الجديد » المشار إليها آنفا ، فبراير ١٩٥٢ ·

٣ - أبيات ضاحكة ، هى معارضة هازلة لقصيدة « سلوى قلبى » نظمها بالاشتراك مع صديقه حمد الرجيب ، ونشرت فى مجلة البعثة - نوفمبر ١٩٤٧ بتوقيع مركب هو : العَدْرُ جَيِبى ·

وأبيات أخرى ضاحكة عن « بدلة قديمة » - البعثة : ديسمبر ١٩٤٧ صنعها العدر جيبى أيضا ·

٤ - تمثيلية شعرية للمسرح المدرسى - كما سجّل على غلافها - عنوانها : «مهزلة فى مهزلة» وضع فكرتها حمد الرجيب ، ونظمها شعرا أحمد العدوانى ، وكتب مقدمتها عبد العزيز حسين ، مدير بيت الكويت ، بتاريخ ١٩٤٨/١١/٢٧ ٠

٥ - ثلاث صور قصصية ، هزلية ، على نَسَق المقامات ، بعنوان ثابت هو : «أبو شَلاَّخ» وعنوان فرعى ثابت أيضا هو : « معقول » ، وقد نشرتها « البَعثة » فى أعداد : مايو ، ويونيو ، ويوليو ١٩٤٨ ، فهى تتزامن مع صنع المسرحية السابقة ، وتسير على نفس النَّهْج الهَزْلِىّ ٠

٦ - ويلتقى طابع المقامة ، وأسلوب « ألف ليلة » فى حكاية من أربع حلقات متتابعة ، بعنوان : « مذكرات خُرافة » نقلا عن النسخة المخطوطة فى مكتبة هَيَّان بن بَيَّان ، وقد نشرت بمجلة البعثة فى أعداد : سبتمبر ، وأكتوبر ، ونوفمبر ، وديسمبر ١٩٤٨ ٠

٧ - قصَّتان : « مع الموت » - - البعثة : يناير ١٩٤٩ - « إبليس قال لى » - البعثة : مارس ١٩٥١ ٠

هذا إجمال لنتاج ما يمكن اعتباره « المرحلة البداية » لأحمد العَدْوَانى ، وقد أشار خالد سعود الزيد ، بأحد هوامشه لكتابه : « قصص يتيمة فى المجلات الكويتية» إلى أن للعدوانى أكثرَ من خمسَ عشرة قصة (ص ٥٤) وإذ لا نجد مكانا للوصف بأكثر ، حيث لا يصعب التحديد ، سنجد غُنْيَتَنَا فى القَدْر المؤكد لنا ، ونرى أنه يكفى لتصوّر اتجاه موهبة الإبداع عند الطالب الأزهرى ، المتمرد فى أنشطة بيت الكويت مساء ، على ما يتلقاه من الفقه والنحو والمنطق صباحًا ، وكيف تَرَاجَحَتْ ، بل تداخلت عنده الأدوات ، لتستقر بشكل حاسم ونهائى فى إطار القصيدة ٠

الشعر كان البداية المبكرة ، والمستمرة ، والأكثَر غزارةً وتنوعا ، واستيعابا للفنون الأخرى ، أو الفنيْن الآخَرَيْن : المسرح والقصة ٠ وجدير بنا أن نَذْكُرَ ، ونتذكّر ، أن الهزل والتهكم ارتبطا عند العَدْوَانى بالمسرح ، والقصة ، أما شعره الغنائى ، قصائدُهُ ، فإن السخرية (أو السُّخْر) كان المستوى الذى لا يتجاوزه ، إلاّ فى حالات قليلة ، بل نادرة ، والسخر أرقى شعورا وتعبيرا عن الهزل القائم على العَبَث ، والتهكم القائم على الإزْرَاء والانتقاص ، إن السخر لا يصدر إلاّ عن عقل رحيب وشعور قوى استَخَفَّ بالحياة ، وهانت عليه الدنيا بما وَسِعَتْ (كما يقول العقاد

فى المطالعات) الذى يربط بين نزعة السُّخْر والتشاؤم ، فالمتشائمون من أطبع الناس على السخر وأفطنهم إلى مواطن الضحك، لأن المتشائمين مُسْتَخِفُّون بالدنيا: « لأنهم لا يرون فيها نعيماً يُؤْبَهُ له ، ولا وَطَرًا يستحق أن يُسعى إليه ، وإنما يعتريهم ذلك من دقة الإحساس وتَفَزُّز الخاطر وشدة تبريح الألم بنفوسهم إذا مسهـا طائف ولو من بعيد . وناهيك بما يعتريهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس : بين فكر يرى أعظم الأشياء أهْوَنَ من أن يكون لها شأن خطير ، وإحساس يجعل لكل هَمْسَة من هَمَسَات الحياة شأنا بل شؤونا خطيرة ، فلذلك - أى لدقة إحساسهم تُنغّص عليهم لذاتهم ، وتنتابهم الأحزان والأشجان ، وتغلب عليهم الكآبة والقنوط ، ولذلك - أى لدقة إحساسهم أيضا - يَفْطنون إلى دخائل النفس الخفية ، ويستمعون دبيب الوساوس المتنكرة ، فتنفضح لهم المضحكات والمغامز ، ويتراءى قِبَلَهم وحدهم نفاقُ الطوايا وذبذبة الضمائر » .

من الصعوبة بمكان أن نوقف العقاد إذا أراد أن يتكلم ، لكنه كان يتكلم عن ملكة السُخْر عند المعرى ، مع هذا رأيته كأنما يتحدث عن شعر العَدْوَانى ، ويكشف أمام البصيرة إحدى الخصائص الفنية الدقيقة ، المتأصلة فى هذا الشعر ، وفيما نحن بصدده ، كان يضع « المُرَجِّح النهائى » الذى قضى للشعر على المسرح وعلى القصة معا ، فتوقف نشاطهما ، ولم يتوقف نشاط الشاعر فيهما ، فإن هذه المرحلة - البداية- عرفت القصيدة حوارا ، والقصيدة الدرامية ، والقصيدة القصة كذلك .

دون تعسف أو تسرّع إلى التعميم فى الحكم نستطيع أن نقول : إن أحمد العَدْوَانى - فى مسرحيته « المدرسية » الوحيدة ، التى لم يضع فكرتها ، لم يحقق إنجازا أو إضافة تذكر له ، أو حتى تبشر باحتمال أن يكون شاعرا مسرحيا فى المستقبل، شتان بين وضعه أو نظمه لهذه المهزلة السطحية ، وبين بداية أحمد شوقى بمسرحية « على بك الكبير » التى وضعها وهو لا يزال طالبا فى باريس ، أو بداية صلاح عبد الصبور حين أبدع « مأساة الحلاج » ، كان أولهما دون عمر العَدْوَانى حين صنع مسرحيته ، وكان الآخر يتجاوزه ببضع سنوات :

ولد شوقى عام ١٨٦٨م وظهرت الطبعة الأولى من « على بك الكبير » عام ١٨٩٣ ، فكان فى الخامسة والعشرين .

وولد صلاح عبد الصبور عام ١٩٣١ وظهرت « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٦، فكان فى الخامسة والثلاثين .

وولد أحمد العدوانى عام ١٩٢٢ ونشرت مسرحيته عام ١٩٤٨ ، فكان فى السادسة والعشرين ·

وليس القصد أن نهوّن من محاولة العدوانى المسرحية الوحيدة ، وقد وصف محمد صبرى (السربونى) مسرحية شوقى فى طبعتها الأولى بأنها ركيكة ، فيها بعض القطع الجيدة : (الشوقيات المجهولة جـ ١) وفى كتاب « حياتى فى الشعر » يدلنا صلاح عبد الصبور على أن « الحلاج » سبقتها محاولتان مسرحيتان لم تكتملا ، فالمقارنة أو الربط بين بدايات ثلاثة من الشعراء الذين تطلعوا إلى المسرح الشعرى لا ترمى إلى قياس الجهد أو درجة التوفيق ، وإنما فَطَانة الشاعر ومدى إدراكه لموقع موهبته ، وطبيعة تميزه ، فعلى الرغم من المقدمة المتحمسة التى كتبها عبد العزيز حسين واصفا المسرحية بأنها « أسلوب من النقد الاجتماعى ، محقق النفع ، عميق التأثير ، وبالرغم من إشارات هنا وهناك تعلق على هذه المسرحية شارة رمزية سياسية تتصل بالقضية الفلسطينية (مثلت المسرحية فى بيت الكويت بالقاهرة ، وصدرت أثناء الحرب الأولى (عام ١٩٤٨) التى شاركت فيها مصر لتحرير فلسطين) على الرغم من هذا فإن العدوانى - الذى عرف مبكرا أن موهبته ليست مسرحية ، وأن حماسة طالب البَعثة ، غيرُ مَقْدرَة الشاعر ومسؤوليته عن فنه - تأكد له أنه لم يصنع شيئا ، ولهذا تجاهل هذه المسرحية ولم يشر إليها إلاّ مضطرا ، وكان يضيق بجواب من يسأله عنها أو يذكّره بها · لقد ظلت « مهزلة فى مهزلة » فى موقع التمرين على النظم ، والخيال فيها له دور محدود ، بل هو أضعف الأدوار ، ولغة الشعر فيها غائبة ، رغم التنويع فى الإيقاع ·

● فى المشهد الختامى لتلك المسرحية ، يقول « تَنْبَل » :

إن الحيـــاةَ كلَّها   مهزلةٌ فى مهـــزلهْ

وهذه العبارة التى قد تبدو « عابرة » ، وصادرة عن شخصية لا وزن لها ، يبدو أنها كانت ذات صلة قوية بالتكوين النفسى لأحمد العَدْوَانى ، ذلك التكوين الذى حدثنا عنه العقاد ، ورصد تجلّياته ، وربطها بنزعة السُّخْرِ المرتكز على تناقض الفكر والإحساس ·

يذكر عبد الله الطّائىُّ (فى كتابه : الأدب المعاصر فى الخليج العربى) أن أحمد العدوانى اشترك فى مناظرة بعد عودته إلى الكويت عام ١٩٤٨ ، فأجاب على سؤال

لرئيس النَّدْوَة عن أحسن منظر صادفه فى الكويت ، بأنه لم ير أبهى من : المقبرة والصحراء !! ويفسر « الطائى » معنى الإجابة : « ولعله يقصد أنه لم يجد شيئا أحسن آنذاك إلاّ المقبرة ؛ لأن الأموات استراحوا ، والصحراء لأن أصحابها البدو لا يعرفون العالم الحديث »، لم يفطن« الطائى » إلى ما فى الإجابة من سُخْر ، وَعَبث ، لم يقصد به الدعوة إلى العدمية ، قدر احتجاجه على التخلّف ، وعدم اطمئنانه إلى الواقع ، إلاّ فى ثوابته : الصحراء - الموت ، وسنرى أن لهاتين الكلمتين وجودهما المسيطر فى شعره .

هذا السخر ، وتلك النزعة العبثية هما الدافع الذى جعله يكتب حكايات «أبوشَلاَّخ » ، (وهو تعبير شعبى كويتى يطلق على من يبالغ فى ادعاءاته ويبلغ المحال، وهو الفَشَّار) - ثم حكايات « مذكرات خُرافة » ، وكل هذه الحكايات تلحق بالمحاولة المسرحية ، مجرد تمرين للقلم ، وربما سدّ فراغ فى المجلة ، ومن الطريف حقا ، والمفارقة التى تستحق الانتباه ، أن المسرحية « الشعرية » خالية من الشعر ، مضمونا وصياغة ولغة ، لهذا وصفناها بأنها تمرين على النظم ، ونوع من التهكم الفجّ ، أما هذه القصص أو الحكايات النثرية ، فقد قام فيها الخيال الشاطح بالمهمة الأولى فى تشكيل الحكاية وتوجيه سياقها ، وزخرفتها بالمستحيلات الطريفة ، وهى إحدى وظائف الخيال الشعرى واللغة الشعرية .

أما العمل النثرى (القصصى) الوحيد الذى يتصل بوجدان أحمد العدوانى الخاص ، ونزعته النفسية ، وفنه الشعرى أيضا ، فهو ما كتبه تحت عنوان : « مع الموت » ، وهى رغم طابَعها السردى تدخل فى شكل القصة التجريبية الحديثة ، التى تعتمد على التداعى الحر ، وتستمد مخزون الذاكرة .

تبدأ القصة من نهايتها : يخبره شخص ما أن صديقه الفلَسطينى « أديب » بلغه خبر من وطنه بما حاق بأسرته من قتل وحرق ، بفعل الصِّهيونية . فسقط ميتا . سنعرف أن « أديب » يعيش مع كاتب القصة فى القاهرة ، وأنه متزوج ، وكان له ولدٌ طفلٌ تُوُفِّىَ ، وفتاة صغيرة « دُرية » شديدة التعلق بالكاتب ، والتطلع لهداياه الصغيرة التى تعوّد إهداءها إليها فى زياراته . إنه الآن يستحضر هذه الصور المؤلمة بعد أن مات الصديق الشاب . لو أن القصة تركزت فى هذا المنحى ما كانت تستحق الوصف بالتجريب ، ولا اعتبرت قصة حديثة . حين سمع خبر موت أديب ، واستفزته

«البساطة » التى يتناقل بها الناس خبر الموت ، انطلق مخزون ذكرياته من الطفولة المبكرة ، إلى المراهقة ، إلى مرحلة الثقافة والشباب ·· اعتمادا على تداعيات الحواس ، والذكريات ، والمواقف المؤثرة · ربطت الطفولة بين « رائحة » الكافور والموت ، ثم « طعم » القهوة والموت ، وفى المرتين كانت العلاقة تتدرج من السلب إلى الإيجاب :

١ - أول جنازة ←رائحة الكافور ←طفل مُشاهِد فى موقف سلبى←غثيان ·

٢ - شارك فى قراءة خَتْمة ← أُكرِهَ على شرب القهوة ← صبى مشارك مُجْبَرٌ على الإيجابية ← غثيان ·

ثم يهجم الجدرى على مدينة الكويت ، فيتغير بعض أبعاد العلاقة مع الموت ، وتتحرك مرة أخرى من العام إلى الخاص :

٣ - الوباء موت جماعى ← يَقتنص من أصدقائه وزملائه ← يبقى فى موضع الحيرة ·

٤ - يدخل الوباء بيته ← يصيب أخاه ← يرى الموت مجـــسدا فى علاقة ← يتشنج ·

« وتمر الأيام » ، محملة بالمعرفة ·· والتسليم ··

٥ - يشهد احتضار إحدى قريباته ← يقوم بدور إيجابى :

دينى : يلقنها الشهادة
بدنى : يبل ريقها
← مُتَوَازِنٌ تماما ·

٦ - اكتسحت السيول مقبرة قديمة ← شارَكَ مع الفتيان فى جمع الجماجم ← اخفوا بعض الجماجم ليلعبوا بها ← ساخرٌ من الموت مُسْتَخِفٌ به ·

وهكذا تحول عن طفل ضعيف مذعور ، إلى فتى عابث ، ثم « عاد إنسانا جديدا بثقافة جديدة وقلب جديد » يرى أن « الحياة أعمق من الموت ، وعلينا أن نهتم بالحياة ونخلص لها الحب ، وكل ما هو حىّ أجمل وأكمل من كل ما هو ميت » · وهذا ثمرة بناء ثقافى خاص تجاوز معطيات الطفولة والصبا ·

ثم يأتى ختام القصة ، إنه يتذكر « دُرِّيَّة » طفلة صديقه ، ويأسى لمصيرها

المحتمل ، لكنه يُدخل مأساتها فى إطار صراع الموت والحياة ، وحتمية انتصار الحياة، حتى وإن كان الموت هو النهاية ، ولهذا صعد أذان الفجر ليصنع الخلفية الروحية للإيمان بالحياة .. وجاء السطر الأخير من القصة مؤكدا هذا المنحى الإيجابى :

« وقام إلى النافذة يستروح نسيم الفجر ونور الحياة » .

هذه خلاصة العمل النثرى الوحيد الذى يستحق وصف « القصة » ، وهو قصة جيدة ، فى موقعها من تطور خبرات الكاتب . وهى قريبة زمنا ومضمونا من قصيدته الجميلة : « البحيرة الخالدة » (نشرت القصيدة فى البعثة - مايو ١٩٤٨ ، والقصة فى البعثة أيضا - يناير ١٩٤٩) فبينهما ستة أشهر ، وغايتهما واحدة ، ففى القصيدة التى سنتوقف عندها بشىء من التحليل لاحقا - تبدو الحياة « بُحَيْرة » متجددة دائما ، والناس « طيور » تأتى أسرابا ، لتشرب وتلهو ، وترحل ، لتعقبَها أسرابٌ أخرى ، وهذه البُحَيْرةَ على حالها :

عليك يَدُورُ جمالُ الوجـــود ولولاكِ كان بلا قاعِـــدَهْ
تقدست حامِـــيةً للورَى وبُورِكْتِ مُرْضِعـــةً والدهْ
نُسِيءُ بك الظنَّ فى كل حين وأنتِ لسوْآتنا حامِـــدَهْ
وماذا يُضيرُكِ من طَيْشِنـــا ومِنْ نَزَوَاتٍ لنا حاقِـــدهْ
ولا أنت من فَيْضِنَا تَنْقُصِـ ـينَ ، ولا أنتِ مِنْ غَيْضِنَا زائدهْ
وما نحنُ إلاّ غَمَامُ الحــياةِ وأنتِ بحيرتُها الخـــالدةْ

قد تكون الموازنة بين نص شعرى وآخر نثرى غير عادلة أو متكافئة المقياس ، ذلك لأن لكل فن أدواته ووظائفه وغاياته ، غير أننا هنا لا نوازن بين نصّين فى ذاتهما، وإنما فى صدورهما عن ذات مبدعة واحدة ، وسيكون مَنَاطُ الحكم هو مدى اقتدار المبدع على استخدام أدوات القَص فى القصة ، وأدوات الشعر فى القصيدة . وقد لا نحتاج إلى كبير جهد لنتبين تَفَوّقَ مقدرة الشاعر على استطاعة القاص . إن قصة « مع الموت » لم يخطط لها أن تكون قصة فنية تتمتع بوجود مستقلّ عن ذات الكاتب ، وقد جاء الختام « الفنى » باسترواح نسيم الفجر ونور الحياة ليعادلَ ويقاومَ مشاعرَ الاستلاب والعدم ، وينتصر لاستمرار « النوع » على فناء « الفرد » ، فتحولت

الذكريات القديمة إلى قصة فيها قدر مناسب من الحَبْكَة وَوَحْدَة المعنى ، أما «البُحَيْرةُ الخالدة » ، وهى من ثلاثة وعشرين بيتا ، فإنها تجتمع على رصد حركة الناس فى الحياة ، وتجددها الدائم ، برغم كل المزاعم عن أنه لا جديد تحت الشمس، وأنها فسدت .. إلخ . واللغة فى هذه القصيدة شعرية رمزية نقية ، كما أن الموسيقى أدّت وظيفتها فى تناسب موفق ، مما سنعرف لاحقا ، وخلاصته أن تجربة « الشاعر » فى هذا الطور من ممارسات الكتـابة ، ما كانت تلحق بها أو تقـاربهـا تـجربة القاص أو المسرحى .

على أن الإحدى والعشرين قصيدة التى افترضنا أنها تمثل البداية ، وتتزامن وَتَطَلُّعَ الشاعر إلى تجريب قلمه فى القصة والمسرح ، هذه القصائد احتفت بوضوح بالعنصر القصصى ، وبالحوار (وهو مظهر الشكل المسرحى) . القصائد : « هند والزائر » ، « فى المقبرة » ، « رأس » ، « اعتل يوما ملك السباع » : هى قصص منظومة ، وقصيدة : « ذكريات فى حان » صورة قصصية تفيض حيوية ورشاقة وإنسانية . وقد أشرنا إلى وضوح عنصر الحوار فى قصائد تلك المرحلة - البداية ، بدرجة لم يبلغها فيما بعد ، أما « الدراما » الماثلة فى اختيار المفارقة ، أو اللحظة المفعمة بالتناقض ، أو تعدد الأصوات فى إدراك الشىء أو تصويره ، فإن هذا المستوى الأكثر احتياجا للثقافة ، وصبرا على « معاناة » القصيدة كان عليه أن ينتظر إلى ما بعد العودة بعد سنوات الانقطاع العشر ، وما تم أثناءها من اتصال باتجاهات الحداثة فى الشعر، فى أقطار الوطن العربى ، وخارجه .

* * *

٣ - بداية النقد :

لابد أن نصطحب قدرا غير قليل من « التسامح » فى حق المصطلح إذا وجدنا ضرورة فى الوقوف عند بدايات النقد الموجّه إلى شعر العَدْوَانى أو شاعريته . ليس قصدنا من هذا أن نساعد فى رسم خريطة الأدب الكويتى ومستوى النظر إليه، وحسب، على أهمية هذا فى التصوّر الصحيح لموهبة شاعرنا، وإنما أساسًا لكى نعرف كيف نظر إليه معاصروه تلك البدايات، ما المناطق الجاذبة فى فنه، وما المآخذ التى أحصيت عليه واعتبرت هفوات أو انحرافات، وإلى أى مدى اهتم بها الشاعر سلوكيا، بالردّ والتوضيح، أو عمليا، بتجنب هذه الهفوات فيما بعدْ .

كانت قصيدة « رأس حمار » مثار أول حوار نقدى جرى حول الشعر فى مجلة « البعثة »، فما كادت القصيدة تنشر (ديسمبر ١٩٥١) حتى جاء النقد فى عدد الشهر التالى، ونقد النقد فى العدد الذى يليه !! كتب النقد القاص فهد الدُّوَيْرى، وهو أقرب كتاب القصة فى حينه إلى النضج . ربما اجتذبه إلى القصيدة أنها قصصية، وبقراءة هذا النقد سنجد أن امتداحها، والمآخذ الذى أخذه عليها يستندان إلى تلك النزعة القصصية، بعد شىء من المبالغة فى إطراء شعر الشاعر، يحدد موطن رضائه عن القصيدة بأنها حققت مبدأ الوَحدة من خلال تتابع الحوادث، وهو من خواص القصة، ثم يقول : « فأنت كشاعر تتفق مع كاتب القصة على ضرورة إخفاء النتائج الفنية حتى النهاية لتتم الروعة والإمتاع، فالقصصى يحذر دائمـــا أن تدرك قصـــده أو فكرته - بمعنى أدق - فى قصة بمجرد قراءتك عنوانها أو بدايتها .

وهكذا فقد كان اعتراضى على « رائعتك » أنك عَنْوَنْتَهَا بما يفضح فكرتها، لقد سميتها : « رأس حمار » فما كدنا نقرأ البيتين الأوَّلَيْن حتى أدركنا القصد وعرفنا «الخلاصة » .

قد يعنينا - بدرجة ما - « أسلوب » هذه الملاحظة النقدية المبكرة، وكيف تترفق جدا، فى توجيه نقد جزئى لعنوان قصيدة، مما يحمل دلالات على المناخ الثقافى العام فى الكويت، وحساسية النقد، والأثر السلبى لصغر حجم البلد والتلاقى المباشر بين المثقفين، وإن ما قاله الدُّوَيْرِىُّ صحيح بالطبع، فهذا العنوان

المتضمِّن لمفاجأة الختام ، أفسد المفاجأة ، وأبطل أو قلَّل من لذة الاكتشاف ، مع هذا وجد من يردّه ، وإن وازن بين مدح الملاحظة النقدية ، إذ اعتمدت على مقياس ثابت معلن ، واستلابها ، إذ أخضعت الشعر لنفس القيود التى تخضع لها القصة ، والشعر يأبى هذا الإسـار ، ويستمر عبد العزيز الصرعاوى ليفرق بين صياغة قصة تنتهى بمفاجأة ، وتتطلب المراوغة والتضليل عنها لتحدث الدهشة ، وصياغة قصيدة ، تنتهى بمفاجأة ، لا تتطلب هذه المراوغة ، لأن الدهشة تتحقق بإبراز تفاعل الأحداث مع ذات الشاعر وأحاسيسه .

هذه المقالة القصيرة ، والرد عليها ، يمثلان بداية النقد فى الكويت ، أو الكلمة الأولى فى النقد ، وهو يحاول أن يبدو مؤسسا على معرفة ، وليس مجـرد انطبــاع أو صدى لقراءة نصّ محدود القيمة جدا ، ولم تكن أجوْد ما قال العَدْوَانى أو معدودة فى قصائده الجيدة فى تلك المرحلة - البداية التى ازدهت بقصائد مثل : البحيرة الخالدة - أمجاد الورى - هند والزائر - فى المقبرة ، ولعل هذه القصائد المبكرة ، المتميزة ، كانت تحتاج إلى موهبة نقدية أكثر دُرْبَةً وفهما لأصول صناعة الشعر ، وهو ما لم يكن متوفرًا فى أوساط الشعراء والمثقفين ، فيما عدا أحمد العدوانى نفسه ، ولهذا تعلق النقد بالجانب القصصى ، وأهمل ماعداه ، لا يفوتنا أن نسجّل ملاحظتين : أن هذا النقد - فى جوهره - صحيح ، وقد أخذ به جامعا الديوان ، فاكتفى بالكلمة الأولى من عنوان القصيدة . وأن قصيدة للعَدْوَانى كانت « المثير » لأول نقد للشعر على صفحات مجلة البعثة ، وقد يحق لنا - فى هذا السياق - أن نقول إن الشاعر لم يعط اهتماما لعناوين قصائده - فى مجملها - وأنه استمر فى اختيار عناوين القصائد التى تحدد الخلاصة الفكرية للقصيدة ، مثل : « مدينة الأموات» - « الناسك وشكوى الشيطان » - « أفكارنا دجاجة » ، وربما دلّ هذا على قوة الشعور بالفكرة ، وأنها المحرّك الذى انبثقت عنه القصيدة ، فهذا العنوان «الجامع» يظل مسيطرا يحدد الإطار ويقود المتلقى إلى « الباعث » حتى قبل أن يبدأ التلقّى !!

وقد سبقت الإشارة إلى مقالة أحمد الشَّرَبَاصى عن الشاعر ، وقد ذكر فى هامش أنها حديث إذاعى ، غير أن حجمها ومداها يتجاوزان هذا ، والشرباصى واضح الإعجاب بشعر العَدْوَانى ، فهذا القسم من كتابه عن شعراء الكويت ، بدأ به ، وثنّى

بأهم معجبيه وهو الشاعر عبد المحسن الرشيد ، وما كَتَبَ عن العدوانى يفوق حجما ودرجة فى الأهمية ما كتب عن أى شاعر آخر ، وهو يُوَفّى حياة الشاعر حقها من التفصيل ، ويقول إن للعدوانى حتى الآن (أى عام ١٩٥٣) نحو ألفى بيت من الشعر · وقد حاولنا أن نقارب واقع هذا الرقم الكبير ، فلم يتجاوز تسعمائة بيت إلاّ بقليل (المسرحية وحدها مائتا بيت) وأكثر شعر العدوانى - حتى بعد تلك المرحلة - البداية - قصائد لا تعدّ فى المطوّلات ، باستثناء « شَطَحَاتٌ فى الطريق » التى بلغت مائة بيت ·

وفى هذه البداية متوسط القصيدة يراوح حول العشرين بيتا ، باستثناء رثائه لأبيه : « عبرات قلب » فهى من خمسة وخمسين بيتا ، ثم رِثائه لصديقه عبد الوهاب حسين ، وهى آخر قصائد مرحلة البداية (فى الديوان) وهى من ستة وثلاثين بيتا ، أما « تحيةُ العهد الجديد » - التى لم يتضمنْها الديوان فإنها من سبعة وثلاثين بيتا · والإطالة فى الرِّثاء لها أسبابها « الشخصية » عند الشاعر ، فليس يصدق عليه ما قرره شاعر قديم يفسر طول المدائح ، وإيجاز المراثى : كنا نقول على الرجاء ، واليوم نقول على الوفاء !! على أننا ينبغى أن نقدّر كلمة الشَّرَباصى قدرها ، إذ ذكر أن معلـوماته (فى أحاديثه الإذاعية تلك) مستمدة من الشعراء أنفسهم ، مما يعنى أن «العَدْوَانى » هو مصدر الرقم ، فأين ذهب كل هذا الشعر ؟ يذكر الشرباصى أن العدوانى نشر شعره فى مجلة « السياسة الأسبوعية » ، و « الأديب » و « الوحدة العربية » فهل كان يعيد على صفحاتها ما سبق نشره فى « البعثة » ؟ وإذا كانت قصائد لم تنشر فى مكان آخر ، فهل يمكن تصوّر أنها فُقدَتْ ، وأن الشاعر لم يحتفظ بصورة لها ؟

يُصْدر الشَّرَباصى أحكاما نقدية عامة ، ثم يتوقف عند أخطاء معينة ، أكثرها لغوى ، وبعضها يَمَسُّ المعنى ، ولم يقدم تحليلا كاملا لقصيدة ، ولا نتوقع من العالم الأزهرى يرى الشعر « لفظا ومعنى » أكثر من هذا ، أهم هذه الخصائص العامة :

١ - أن شعر العدوانى صورة للتعبير عن نفسه ·

٢ · يميل إلى التعريض الملتوى ليتجنب الصدام ، ولهذا كثرت القصص الرمزية فى شعره ·

٣ - يغلب التشاؤم على قصائده وتجاربه ·

٤ - تهمه الفكرة أكثر من الصورة ، والهَدَفُ أكثرَ من الصَّدَفِ ، ووحدةُ القصيدة أكثرَ من روعة الأبيات المستقلة ·

وإلى هذه الخاصية الرابعة يرجع - فى رأى الشرباصى - تجاوز الشاعر للأوضاع اللغوية ، حسب تعبيره ، ويقدم أمثلة على هذا :

● **كقول الشاعر فى رثاء والده :**

أَيْنَ الضميرُ العفُّ عَزَّ   بأنْ يُحاكيهِ ضَرِيبْ ؟

فصوابها : عز على كذا ، وليس : عز بكذا . وفى القصيدة نفسها خطأ آخر فى استخدام التعدية ، وحروف الجر ، ولعل مردّ هذا الخطأ أن حروف الجر تتبادل مواقعها فى لهجة الخليج ، وفى الجزيرة العربية كذلك . كما يشير إلى قلق فى تصوير بعض المعانى ، قد لا يكون الشرباصى على صواب فيها ، إذ يفرض منطقه الخاص ، أو عقله الذى يربط بين المقدمات والنتائج على أساس ذهنى ، وليس على أساس شعرى ، وذلك حين يأخذ على الشاعر قوله فى مطلع قصيدة « نصيحة » :

إذا غنَّيْتَ للحــبِّ   فيا لَلْجَهْلِ وَالغَفْلَهْ
وإنْ غنيتَ للمَجْدِ   فما أَحْرَاكَ بالقَتْلَهْ

والناقد يرى أن هذا المطلع يصور اختلال الأوضاع فى البيئة ، كما يرى أنه - لكى يصدقا فى تصوير هذا الاختلال يجب أن يحدث فيهما تقديم وتأخير ، فيكونان هكذا :

إذا غَنَّيْتَ للمـجد   فيا لَلْجَهلِ والغَفْلَهْ
وإنْ غنيتَ للحبِّ   فما أحْرَاكَ بالقَتْلَهْ

ولعل الشرباصى استعاد من مخزون ذاكرته ما قرأ فى نقد بَيْتَىْ امرىءِ القيس :

« كأنِّىَ لمْ أركبْ جواداً للَذَّة . . . »

وَبيْتَىْ المتنبى : « وقفتَ وما فى الموتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ » .

وقد وجد الشاعر الأول من يوضح قصده ، ودافع المتنبى عن بيتيه ، وما نظن القدرة تُعْيِى العَدْوَانى ، أو النقد ، عن الدفاع عن هذين البيتين ، وأقرب ما يقال فى تصويب معنيهما أن « الحب » قصد خاص ، يؤدى الغناء له إلى النبذ والتهمة ، فى بيئة تتهم الحب وتسىء فهمه . أما « المجد » فإنه قصد عام ، يحرك المجموع ، ويستدعى العمل له أن تواجه القاعدين والمحرِّفين ، وهؤلاء لن يتركوا الشاعر يفضح خُذْلانهم ، وإنما سيبذلون غاية جهدهم فى القضاء عليه .

أما أول تصور كلّى لشعر العدوانى ، يتجاوز نقد قصيدة ، أو عنوان قصيدة ، كما يتجاوز انحرافات اللغة ، وعلاقة الشطرين أو البيتين ، فيأتى من الجامعة ، وذلك عندما كتب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد - مدرس الأدب والنقد ذلك الحين - سلسلة مقالات نشرتها مجلة « البيان» تحت عنوان ثابت « الشعر الكويتى الحديث » ، وكان الناقد معارا من جامعة عين شمس للتدريس بجامعة الكويت ، ومشرفا على طالبة للماجستير عن الشعر الكويتى الحديث ، فأتيح له أن يجد بين يديه قدرا من النصوص ، عاد إلى قراءته ، فكان العَدْوَانى حقيقا بالمقالة الثالثة (مجلة البيان - ديسمبر ١٩٧١) وكان عنوانها « أحمد العَدْوَانى وتيّار الوِجْدَان السياسى » وهذا العنوان أول محاولة لوصف شعر أحمد العدوانى ، ووضعه فى سياق من حركة الشعر الحديث فى الكويت ، ومثل كل المحاولات الأولى ، فإنه يتسم بجرأة فى إصدار الأحكام وإطلاق الأوصاف . فيفتح الطريق لمسالك جديدة ، ويقع - بسهولة ربما - فى أخطاء بعضها فادح ، لأنه كان مما يمكن تجنبه بقليل من المراجعة .

أخد الدكتور إبراهيم يلوك عبارة محمد مندور عن « الطَّرْطَشَة العاطفية » التى لوَّنَ بها شعر فهد العسكر ، ليبيّن كيف تطور العَدْوَانى (مع جيله من شعراء الكويت) برفض هذه « الطَّرْطَشَة » - إلى أن يكون الشعر نقدا صادقا للحياة الاجتماعية والسياسية ، ومن ثم اقترب الشاعر من واقع الحياة التى يعيشها ، ومع هذا ، وعلى الرغم من غلبة الوِجْدان الفردى ، فإن الشاعر لم يعد يعيش فى الأحلام والرُّؤَى التى كانت إطارا وشاغلا لشعر فهد العسكر .

إن الناقد بهذا التحديد وضع إطارا واضحا لشعر العَدْوانى (بصرف النظر عن التيار أو جماعة المشاركين ، فالمقالة لم تتعرض لهذه التوسعة على الإطلاق) ولكنه لم يبيّن أبدا نصيب الوِجدان ، أو معالمَه ، ذلك لأن نقده يهتم بالمضمون ، بالمعنى المستخلص ، ولا يتجاوز ربط هذا المَعنى بطبيعة المرحلة ، أو سياق الأحداث التاريخية إلاّ بتعميمات مصدرها الذاكرة العامة ، لا تخص العَدْوَانى ، ولا تفسّر شعره ، ولا تعلل للفروق بين هذا الشعر ، وشعر معاصريه ممن يختلفون عنه فى الأسلوب ، فإذا جاء دور الوصف الفنى لبعض القصائد فإنه يأتى غامضا ، وأحيانا متناقضا ، وعاما إلى حد كبير .

لقد أشار المقال إلى ما كتب الشَّرَبَاصى ، فى معرض التخطئة والتصويب (أشرنا

من قبل إلى شيء من هذا) إذ قرر أن العدوانى قال الشعر فى سن مبكرة ، ولكن الشرباصى حين سجّل بعض النماذج لم يزعم أنها تعود إلى تلك السن المبكرة، وكيف يفعل وهى منشورة بتاريخها فى مجلة « البعثة » - كما وثّقنا - فى حين تدل عبارة الناقد على عكس هذا ، وتوهم خطأ الشرباصى الذى لم يخطىء . على أن هذه المقالة - التى نحن بصددها تتوكأ على مقالة الشَّرَبَاصى التى تسبقها بعشرين عاما كاملة ، دون أن تشير إليها ، بل تحاول أن توهم القارىء أنها استمدت تلك المعلومات من الشاعر ذاته .

● **تقول عبارة الدكتور إبراهيم :** « وتدلنا اعترافات الشاعر على أن معارفه الدينية واللغوية القديمة قد اختلطت بمعارفه الحديثة اختلاطا واسعا - فقد كان كثير العناية بقراءة شعر ابن الرومى والمعرى والمتنبّ والشريف الرضى وأبى تمام من القدماء ، وشعر خليل مطران وإيليا أبى ماضى وعلى محمود طه ، وإلياس أبى شبكة من المحدثين » . وهذه العبارة منقولة عن « أيام الكويت » بل إن إشارة الشرباصى أكثر وفاءً وتفصيلا فى الكشف عن روافد شاعرية العدوانى ، إذ تقول : وقد أثر فى الشاعر من الشعراء الماضين - كما يقول - ابن الرومى والمعرى والمتنبى والشريف الرضى وأبو تمام ، ومن الشعراء المعاصرين :

خليل مطران وإيليا أبو ماضى وعلى محمود طه وإلياس أبو شبكة . كما أثر فيه من الكتاب الماضين : الجاحظ ، ومن المعاصرين : جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وعباس محمود العقاد وأحمد حسن الزيات » ، وفى مكان آخر من مقالته يقترب الشَّرَبَاصى من التفصيل أو التحديد ، فيقول : « ويلوح أن الشاعر كثير التأثر والتشبه بإيليا أبى ماضى ، حتى إن بعض قصائده تذكرك بقصائد قرأتها فى (الجداول) أو (الخمائل) أو غيرهما من شعر أبى ماضى » .

وتعقيبًا على قصيدة « أمجاد الورى » للعدوانى، يقول الشرباصى : « هذا شعر شاعر ، مع أن هذه القصيدة تذكرنى بقصيدة (الطين ، أو السلطان والشاعر) » ، وتعقيبا على قصيدة « غنوة » يقول الشَّرَبَاصى إن فيها روحا عمرية خيامية تدعو إلى المتعة على طول الطريق !!

فإذا جاوزنا شعر العدوانى إلى شخصه ، أو تفسير جانب من شخصيته ، وهو جانب الانطواء والعزلة ، يقول الدكتور إبراهيم ؛ عطفا على « اعترافه » المشار إليه

سابقا فى كلامه : « صفة أخرى يتميز بها ، كانت ، فيما نعتقد ، ذات أثر بارز على أسلوبه فى الحديث عن بعض قضايا أمته السياسية والاجتماعية ، هى إيثاره للعزلة عن الحياة والناس بطريقة لفتت إليه أنظار الكثيرين من أصدقائه - ولا نكاد نعرف سببا ظاهرا لهذا الانطواء النفسى سوى ما يذكر من أنه يطوى قلبه على مأساة عاطفية قديمة ، لا تزال بعد هذا الوقت الطويل الذى مضى عليها ، تلقى ظلالها على الشاعر، وتثير لواعج نفسه » .

إن هذه الصياغة توهم باتصال الناقد بالشاعر ، ومعرفته بماضيه ، وقدرته ، من ثم ، على تفسير الحاضر فنيا ، بهذا الماضى النفسى والسلوكى ، أما الشرباصى فإنه يقول هذا نفسه بلغة متواضعة ، محايدة : « وتتبدى على الشاعر فى أغلب أحيانه سمات من الشجى ، لعلها مربوطة الأواصر بمأساة عاطفية مطوية ، ويقضى الشاعر وقته فى بيته ومدرسته ونادى المعـلمين ، ولا يُرى خارج هذه الأماكن الثلاثة إلاّ نادرًا » .

« وتلمح فى شعر الشاعر بسهولة أنه صورة للتعبير عن نفسه ، وحصاد مكشوف أو مستور لما يعتمل فى صدره من ثورات مكبوتة ، توقدها الحياة أو الأحياء، وكأنّ الشاعر يحسّ بعد نظمه القصيدة بزوال كابوس ثقيل كان يَجْثُمُ على صدره ويرهق أنفاسه ، ويشيع فى بعض قصائده التعريض الملتوى الذى يحتال الشاعر فى زخرفته وتحويره ، حتى لا يجرح به جراحا ظاهرة ، أو حتى لا يجرّ به إلى حماه متاعب غامرة » ، ويقول فى سياق ما يأخذه على العَدْوَانى : « ويؤخذ على الشاعر عزلته، وخاصة فى ميدان الشعر ، فهو لا يختلط بزملائه ، ولا يحضر الأحفال ، ولا يشارك فيها ، وقد يساء تفسير هذه العزلة عند الكثير » .

على أن هذه العلاقة بين ما سبق إليه الشَّرَبَاصى وفصَّلَهُ - نسبيا - معتمدا على صلته الشخصية الحميمة بالعدوانى ، وهما أزهريان من جيل واحد ، وذوق متقارب، وما استجلبه وابتسره الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، لم يلتفت إليها أحد فى حينها، لأن كتاب الشرباصى غير متاح ، ولأن الشاعر العدوانى اجتذب الاهتمام إلى موقع آخر من هذه المقالة ، إذ نَسَبَتْ إليه قصيدةً ليست له (!!) وهى قصيدة « قالوا » ومطلعها :

قالوا سَنْبنى فى غَدِ مجدَ العروبةِ والعَرَبْ

فأرسل إلى إدارة مجلة البيان فى الشهر التالى (يناير ١٩٧٢) خطابا طلب نشره ، أعلن فيه أنه لا يعرف هذه القصيدة ، « وأنها ليست من شعرى فى شىء ، وأنها ذات نَفَس مختلف عنى تمام الاختلاف ، وكل من له علاقة باتجاهاتى الشعرية يدرك لأول نظرة أننى لا أقول مثل هذا الشعر ، وأنه من مدرسة ليس بينى وبينها نسب لا فى الأصل ولا فى الفرع » ، وأتبع هذا النفى بقدر من التهكم على الكاتب، وعلى مزاعم النقد أيضا . أما القصيدة سبب النزاع فقد أضافت المجلة هامشا يعيدها إلى صاحبها ، وهو الشاعر محمد أحمد المُشارى ، ويوثّقُها بأنه سبق نشرها فى مجلة البعثة (ابريل ١٩٥٤) ، وقد أرسل الدكتور إبراهيم ما أطلق عليه « توضيحا » وهو اعتذار عن لبس (البيان - مارس ١٩٧٢) والردّ على غمز الشاعر وطعنه فى مقدرته على تمييز الأساليب ، بغمز يمسّ انفراد العَدْوَانى بريادة التيار الواقعى فى الشعر الكويتى .

ونعتقد أن هذه القصيدة التى نسبتْها العَجَلَةُ والتسرع إلى العَدْوَانى (فلم يفرِّق بين أحمد مُشارى ، ومحمد أحمد المُشارى) لم تكن إلاّ ذريعة لإعلان غضب العَدْوَانى على المقالة بكاملها فى نفس المجلة وبالسرعة ذاتها ، لأن المقالة لم تكشف عن استخدام جمالىٍّ واحد للشاعر ، ولم تميز فنه عن معاصريه ، وإنما أخذت تردد مقولات عامة ، أحيانا متناقضة ، ودائما لا يقوم عليها دليل محدد . فمع ترديدها لما سبق إليه الشَّرَبَاصى ، وابتساره واختصاره ، فإنها لم تضف خاصة واحدة ، محددة، من خواصّ شعر العدوانى ، تعـود إلى شاعر قديم ، أو حديث ، أو تقارب بين فنيْهما ، وحديث الناقد - من أوله إلى آخره - يدور حول المعنى ، والدلالة النفسية، وتقسيماته تتداخل وتتباعد ، فلا تتقابل ولا تتكامل ، مثلا : يميز بين لونين من شعر العدوانى :

الأول : شعر يغلب عليه الشعور بالقلق والضياع والشك فى جدوى الحياة وقيم الناس .

والثانى : شعر اتجه فيه الأسلوب إلى الرمزية الموحية .

ثم يصف هذه الرمزية بأنها تكمن فى المضمون الشعرى ، ثم يعود ليكشف عن وسائل الشاعر لتوفيرها ، ومن أهمها: النزعة القصصية، فنجده يعود إلى « الشكل»، وقد لا يجد تناقضا بين وصف هذه الرمزية بأنها « موحية » ، ثم يقول عن هذا النوع

من الشعر القصصي : إنه يجيء في « لغة عذبة واضحة قريبة من أفهام القراء ، لا تكاد تحتاج إلى الوقوف عندها لتفهم معانيها » ، ويسرف الناقد في إسباغ صفة الرمزية على كثير من قصائد الشاعر ، لأدنى ملابسة - كما يقول القدماء ، وقد نجد مسوغا لبعض هذا ، ولكن قصيدة مثل « أريد أن أفهم » من أين تأتيها الرمزية ؟! ويعلن الناقد أن : الشاعر مفتون بصفة خاصة بقصيدة « نداء » !! ولا نجد مستندا ، ولا أهمية لهذا الافتتان الشخصي ، ولم يبرهن عليه المقال ، بل إن تعقيبه يناقض مقدمته ، إذ يقول - بعد تسجيل النصّ - : « ولا تحتاج هذه القصيدة إلى التعليق عليها بشيء ، فالرمز واضح ، وهو أوضح بكثير من رموزه في قصائد أخرى » . وهذا التعقيب يهدم الإعجاب ، ويرفض الافتتان ، بل يهدم القصيدة ، وتصور الناقد لها .

وكذلك يصف قصيدة « نداء المعركة » بأنها : « تقرب من الشعر الحديث في موسيقاه ولغته الواضحة ، التي قلنا إنها تقرب من لغة الحديث العادي ، فتدخل عن طريق هذه اللغة إلى القلوب . وعلى الرغم من أنا لا نعرف متى قال الشاعر قصيدته تلك ، غير أنا نظن على أساس من خصائصها اللغوية والموسيقية ومعانيها ، أنها تنتسب إلى مرحلة قريبة من حياته الشعرية ، ومهما يكن من أمر تاريخ إنشائها ، فهي تطلعنا على أن العَدْوَاني لم يعد حريصا على تنكير عواطفه السياسية .. إلخ » .

ونذكر هنا أن القصيدة سبق نشرها في مجلة الطليعة (٨ يناير ١٩٦٤) قبل كتابة المقال بسبعة أعوام ، وكان حريا بالباحث أن يستعلم من الشاعر عن تاريخ الإبداع أو النشر ، مادام قد تناول من يده بعض القصائد - كما يذكر في مقاله ، ونذكر أيضا أنها القصيدة الرابعة والعشرون في الترتيب الزمني التصاعدي لقصائد الديوان (الذي لم يكن نشر بالطبع ، ولكن القصائد المنشورة في الدوريات محددة بالتاريخ) ونذكر ثالثا أن القصيدة من بحر الرمل ، وأنها مسبوقة بقصيدتين من البحر نفسه ، هما : « همسات » و « معرض اللعب » ، ومسبوقة أيضا بأربع قصائد من مجزوء الرمل ، هي : « هند والزائر » و « العودة » و « سراب » و « رأس » ، وإذًا فلا محل للقول بأن قصيدة « نداء المعركة » تقرب من الشعر الحديث بموسيقاه ، فصحيح أن بحر الرمل حَظِيَ بإقبال واسع من الشعراء المحدثين والمعاصرين ، ولكن هذه القصيدة - بالنسبة للعدواني - ليست أول تعامل له مع هذا البحر كما أوضحنا ،

وربما يصح أن نذكر بالمناخ الفكرى السياسى الذى ساد فترة هذه القصيدة ، لقد عقد مؤتمر القمة العربى الأول فى الشهر نفسه ، ومن هنا كانت حماسة الشاعر وصراحته فى النداء إلى المعركة ·

وقد قسا الناقد على الشاعر حين وصف شعره الذى اصطنع شكل القصيدة الحديثة بأنه « مجرد وسيلة تسجيلية » وأن « لغته مبتذلة تكاد تخلو من كل مقومات اللغة الشعرية » وأنه « يعرض مكانته الشعرية للفشل » · ·

وهكذا كانت بداية النقد « الأكاديمى » للعدوانى مخيبة لأمله كشاعر ، وليس من شك فى أن بعضا من هذا يرجع إلى غياب منهج نقدى ، وقراءة متأنية ، واستخدام دقيق للمصطلح ، وكذلك يرجع إلى غياب التوثيق والنشر العلمى للشعر الكويتى ، ومن حق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن نسجل له أنه أول من أشار إلى « الاغتراب » - أو الغربة - ظاهرة فنية فى شعر أحمد العدوانى ، معتمدا على قصيدتيه : « من أغانى الرحيل » و « رسالة إلى جمل » بصفة خاصة ·

* * *

٤ - بداية النهاية :

الموت غاية كل حى ، الشاعر ليس استثناءً . « حضور » الموت ، تصوّره ، إعداد النفس له ، أو رفضه ، أو الخوف منه ، أو السعى إليه .. يختلف من شخص إلى آخر . مهما كان موقف الشاعر منه ، فهو - فى كل الأحيان - استثناء ، لأن ذاته معروضة فى شعره ، إيجابا يعكس ما يختبيء فى سراديبها أو ما يطفو على سطح أفكارها ، أو سلبا بالهرب والتخفى والتحوير ، وإعلاء الضدّ والغناء له، يوم الأحد ١٧ يونيو ١٩٩٠ عاين الشاعر الموت ، توقفت كلماته ، لم يعد باستطاعته أن يضيف شيئا ، لكن ما تركه بين أيدينا من قصائد ، يسمح بأن نستخرج منه الكثير من الدّلالات والمشاعر المُسْتَبْطَنَة ، وهـذا كما يُستمد من موضوعات القصائد ، ومن الصور ، ومن السياقات التى تأخذ هذه الصور مواقعها فيها ، فإنه يُستمد أيضا من المفردات ، وبخاصة تلك التى تتردّد فى كتاباته بإلحاح يتجاوز نسبة الترديد المألوف لمثل هذه الكلمات .

لقد عكست قصائد عدة للشاعر ، كما تحدث عدد من أصدقائه عن : الميل إلى العزلة ، وهى - مهما اختلفت أسبابها - نوع من الانسحاب ، وعلامة على شعور بالزهد فى الحياة العامة ، وربما اقترن هذا بقدر من التعالى عليها ، والاعتقاد بتفاهتها، وسيكون لهذا أثره فى نوعية التجارب التى يؤثرها الشاعر فى قصائده ، وموقفه من ، أو طريقته فى الاستجابة لما يعترض تلك الحياة العامة من أحداث . وهذا بذاته موضوع يستحق اهتماما خاصا ، وهنا نكتفى بالإشارة إلى ما نلاحظ من أن حفاوة الشاعر العَدْوَانى بالحياة ، وفرحه بما فيها من جمال هو شعور دائم ، كذلك إيمانه بِخَيْرِيَّة الوجود، ،وانتصار إرادة الخير فى النهاية . غير أن هذا الشعور المؤسَّس على اعتقادٍ غيْبى : دينى أو أخلاقى مثالى ، يزاحمه شعور مضاد ، مؤداه أن قيادَ الحياة موسَّدٌ إلى غير أَهله ، وأن قِيَمَ الحياة الرفيعة ليست هى التى تحكم ، وليست هى التى تتحكم فى تحديد مقادير الناس ، ومن هنا ينبع الإحباط ، كما يتوجّب «الجهاد » بكل أدواته ، ومستوياته ، حتى يتم تصحيح مسار الحياة ، وتجميل الوجود، وإقرار الفضائل .

هذا المستوى من الصراع الداخلى الذى تدل عليه قصائده ، على مدى يقارب نصف القرن ، هل استَنْبتَ وتأسَّسَ واستمرَّ ، بغذاء فكرى وتأمل فلسفى وحسب ، أم كانت له مُسَوِّغاته من مُجْرَيات حياته العامة ، والوظيفية بصفة خاصة ؟ لم يكن أحمد العَدْوَانى رجل صدَام ومشاكسة ، إنما كان رجل مبدأ ، وصاحب رؤية ، وفى مجتمعات أنصاف الحلول ، ومسايرة الظروف ، والاكتفاء بالممكن ، والصبر أو صرف النظر إذا لم يمكن ، تنتهى صورة الرجل الثانى - رجل المبدأ والرؤية - إلى الرجل الأول ، أو تُسْتَنْزَلُ عَمْدًا إليه ، وهو الرجل الصِّدامى المُشاكس !!

لقد عُيِّن الشاب العائد من القاهرة مدرسا ، وثب من التعليم المتوسط ، إلى الثانوى ، ثم إلى ديوان الوزارة فى سنوات قلائل ، لكنَّ هذا تمّ حين كان الأستاذ عبد العزيز حسين المُسَيِّر الفعلى (المباشر) لدائرة المعارف . أمّا وقد أعلن الاستقلال ، وتحولت « الدائرة » إلى « وزارة » ، وتحول الأستاذ عبد العزيز حسين إلى سفير للدولة الجديدة فى القاهرة ، فما كان أيسر أن « يصطدم » أحمد العَدْوَانى بقيادة الوزارة ، وأن ينقل - غير راض - إلى التلفزيون ، وهو مجال لا يناسب ما يميل إليه فطْرَةً ، من الهدوء ، والعُزلة ، والتفكير العميق ، وقد أمكن تصحيح هذا الوضع المؤسى بانتقاله إلى قيادة وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام - فيما بعد) وكيلا مساعدا للشؤون الفنية ، ثم عاد الأستاذ عبد العزيز حسين إلى الكويت ، واختير وزيرا للدولة لشؤون مجلس الوزراء ، ومن ثم بدأ التفكير فى إنشاء المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، فكان أحمد العدوانى أمينا عاما لهذا المجلس عند تأسيسه (عام ١٩٧٣) وطوال اثنىْ عشر عاما (حتى عام ١٩٨٥) وليس صعبا أن نلحظ أن أكثر هذه المدّة كانت فى ظل وزارة عبد العزيز حسين، فلما ترك الوزارة ، وأخذ مكانه وزير آخر ، كان من الصعب على أحمد العَدْوَانى أن يستمر ، ليس لما بينه ، وبين « رئيسه » التاريخى ، « وصديق » مشوار عمره ، منذ « بيت الكويت » فى القاهرة ، من توافق روحى، وثقة عميقة، وحسب، وإنما لما بينهما من إيمان ثابت بدور الثقافة فى ترقية الإنسان وحماية المجتمع ، وقد اختلَّ هذا التوافق ، كما تغيرت درجة الحماسة للثقافة حين صارت مقاليد المجلس الوطنى للثقافة إلى يد وزير جديد ، فكان أن ترك أمانة المؤسسة الشامخة التى أقامها بجهده وإيمانه، وكان الأمر (كما يقول عبد الله أحمد حسين فى كلمته التى ضمها الكتاب التذكارى) : « ثم قدم المجلس الوطنى

ما عنده حتى رأيناه ينهار ، وقد غادره الأمين العام ، وكأنما رفض أن تتساقط أحجاره على رأسه المملوء بالكبرياء ، وبالفلسفة الساخرة !! » .

فى فترة عمله بوزارة المعارف (التربية) نجده مهتما بتجديد المناهج ووضع الكتب الملائمة ، كما أنه وراء إنشاء « رياض الأطفال » . وفى فترة عمله وكيلا لوزارة الإعلام أنشأ مركز الدراسات المسرحية (فيما بعد : المعهد العالى للفنون المسرحية) وصدرت سلسلة « من المسرح العالمى » ، ومجلة « عالم الفكر » ، وعن المجلس الأعلى للثقافة صدرت سلسلة « عالم المعرفة » ومجلة « الثقافة العالمية » ، وأقر مشروع تفرغ الكتاب والفنانين ، وأنشئت أول فرقة مسرحية قومية ، وتم تأسيس قسم التراث العربى ، والتراث الموسيقى ، وصالة الفنون التشكيلية .. وغيرها ..

لم نقصد - بهـذا الالتفات المحدود - أن نسجل الإنجازات « الوظيفية » الثقافية ، للشاعر ، فلها سياق آخر ، بل لم نقصد أن نكشف عن التوازى ، أو الانفصام ، بين حياة الشاعر الوظيفية ، ونشاطه الإبداعى ، وإن كنا لا نستطيع أن نغفل هذا الجانب تماما ، بل إنه - ربما - يفسر لنا جانبا مما يصعب تفسيره من حالته المزاجية ، منعكسة فى معجمه الشعرى ، وإلحاحه على كلمات (أو على كلمة) بعينها ، فى أزمنه بذاتها .

لقد نبّه الدكتور سليمان الشطى (فى دراسته بالكتاب التذكارى بعنوان : خيمة على أعصار) إلى ألفاظ هى مفاتيح لقصائد ، ولمواقف ، ولمراحل ، بصفة خاصة : « الظلام » والنقيض الذى يستدعيه : « النور » وما يدل عليه الاستخدام من حالة الاغتراب التى عاناها العدوانى، والربط بين الظلام والموت، إلخ ، ثم لفظ « الماء » ، وما يعنى التطلع إليه عند شاعر نشأ وعاش فى الصحراء ، وما يعنيه الترابط بين الماء والضياء ، وبين الماء والحياة ، بحيث يستحيل الماء حلما ، هدفا ، حياة .

إننا نتوقف عند كلمة « الموت » بصيغتها ، كما بمعانيها ومترادفاتها ، وتداعياتها المباشرة . وسنمضى ، فى هذا التعقب للكلمة ، وما تستتبع وتثير ، وفق الترتيب التاريخى لقصائد الديوان ، ثم نتوقف عند تلك القصائد التى لم يتضمنها الديوان ، أو ظهرت بعده .

وقبل أن نرصد مدى دوران « الموت » فى شعر العدوانى لابد أن نذكر أن بداياته المبكرة حملت بذور الاحتمالات الممكنة ، بل لعله كان أقرب إلى التفاؤل

والفرح بالحياة ، وقصيدته الأولى : « براءة » تحمل دعوة إلى الخصب والتجدد والعودة إلى الفطرة :

تَعَالَىْ نُكَلِّلُ أُفقَ المُنَى بأحْلاَمِنَا الغُرُرِ البَاسِمَهْ
تعالَىْ نُجَدِّدُ عهدَ الهَوَى ونُوقِظُ أشواقَنا النائِمَهْ

وفى قصيدته الخامسة : « أغنية » تمتزج النزعة الحسية الأبيقوريَّة الداعية إلى انتهاز الفرصة وانتهاب اللذة ، بالتسليم بحتميَّة الفناء ، ودَوْرَة الكَوْن والفَسَاد :

تَرَنَّمْ أيُّها الشَّادى وَغنِّ الرَّوْضَ الحانَكْ
ولا تُصْغِ لِمَنْ زانَكَ فى الطيْرِ ومَنْ شَانَكْ

* * *

غَديرُ الفَجْرِ يدعوكَ لكىْ تَنْهَلَ صَهْبَاءَهْ
ونُورُ الصبحِ كَمْ وَدَّ لَوِ استغْرَقْتَ لألاءَهْ
تَمَتَّعْ قبل أن تُطْفِىءَ ريحُ الموت مشْعَالَكْ
تمتعْ قبلَ أن يَغْمُرَ ظِـ ـلُّ الشَّيْبِ آمالَكْ

وهكذا جاءت القصيدة الأولى دعوة خالصة للحياة ، أما القصيدة الثانية فقد استمرت فى ذات الاتجاه ، غير أنها انطوت على النقيض المفهوم من دعوة الصبر فى سبيل الظفر . عنوانها : « اصبرى يا نفس » ولن يكون الصبر إلاَّ على المعاناة ، وهى معاناة قاسية تستأهل هذا الحفز والتشجيع ، حتى وإن يكن الشاعر على يقين من أن النصرَ آتٍ فى أعقاب الصبر :

اصبرى يا نفسُ وارْتَقِبى غَدَكِ المأمولَ بالطَّلبَ
إنَّ خَلْفَ السُّحْبِ بارِقَةً سوف لا تُبْقِى على السُّحُبِ

هذه البداية كيف « تسربت » فى قصائد تنزع نحو التفاؤل مثل : « يا غدَنا الأخضر » ، و « ابتسمى » ، و « رسالة إلى جمل » أو نحو اليأس والإحباط الذى بلغ مداه فى قصيدة مثل : « وقفة على طَلَل » ؟ على أننا لا ننظر إلى التفاؤل والتشاؤم على أنهما اقتسما - بدرجة أو بأخرى - قصائد الشاعر بهذا الحسم ، وكأنهما الأبيض والأسود ، إن الأمر أشد تعقيدا من هذا ، وقد تحمل المعاناة معنى التفاؤل ، والرضا عن النفس ، بتحقيق الهدف وإن انطوى على تدمير الذات :

كَتَبْتُ أسطرًا على الوَرَقْ
ومرَّتِ الريحُ بها
فأصبحتْ دُخانا
وحينما أشعلتُ قلبى فاحترقْ
وجدت أسطرى
تفجرتْ نيرانًا !!

فهنا « معادلة » بين تدمير الذات: «أشعلت قلبى فاحترق » وانبعاث الموضوع : « تفجرت نيرانا » · وقد تكون قصيدة : « انتظار » محققة لتوازن أو تعادل من نوع آخر :

تمورُ فى كيانى شهوتانْ
حماسةٌ لدَوْحَةِ فيْنَانَةِ الشَّجَرْ
ساحرة الثمرْ
وفَزَعٌ مُروِّعٌ يرعَدُ كالبركانْ
يعصفُ بالحياةِ والبَشَرْ
· · · وهكذا أجلسُ فوق فُلْكٍ مضطرب الأهواءْ
أنتظرُ السماءْ · · ·
لعلها تكشف عن نفسى غُمَةً عمياءْ
فيْشرقُ الطريقُ بالضياءْ
فهل تحققُ السماءُ لى الرجاءْ
وهل يطولُ بى · · · انتظارى ؟
أم أقطعُ العمرَ سجينَ دارى ؟

هذه القصيدة - فيما نتصور - أقرب الوثائق الفنية إلى أسلوب الاعتراف ، فيها صدق يتجاوز رغبة الشاعر « المُعْلَنَة » على أن يفضى إلينا بذات نفسه · هل نضع فى إدراكنا لمدى هذه القصيدة أنها كتبت (أو نشرت) مطلع عام ١٩٧٦ ، وأن الشاعر كان يعيش فى أَوْجِ تألُّقِهِ الوظيفى ، ونشاطه الإبداعى الشعرى ، إن الحلم - فى

القصيدة - فى حالة تعارض مع الثورة ، إذ تأخذ الثورة منحىً تدميرياً صرْفا ، فهو ليس الحلم بالثورة ، وليس الثورة من أجل الحلم ، وفى حين تبدو الحماسة الأولى الرغيدة ذات طابع فردى ، فإن رغبة اقتلاع البشر ونسف الحياة يتجه نحو الآخرين ، ولعل هذا التوتر بين هذين القطبين المتباعدين ، بحيث يبدو أولهما انطواءً ورضًا بالمتاح ، ويبدو الآخر مجابهة ومنازلة لكل شىء ، لعل هذا التوتر الغامض هو الذى دفع بالقصيدة - الوثيقة - إلى الموقف الثالث : انتظار السماء ، والبقاء سجين داره ، لأنه لا يستطيع الفصـــل فى هذه القضية ، وإلقاء همّه كله فى مناصرة إحدى الشهوتين . إن قصيدة « شطحات فى الطريق » (وسنعرض لها فى فصل آت) وقد نشرت قبل هذه القصيدة بأربعة أعوام ، ولأنها صدرت عن تصميم وهندسة فكرية ، فإنها لم تكشف قناع النفس بهذا القدر من الوضوح ، لقد قام بناؤها على مواجهة «درامية » بين الشاعر ورفاقه من أهل الطريق ، وبين أولئك الآخرين الذين خسروا نفوسهم :

رَاحُوا بمغْنَمِهِمْ وعُدْتُ بمأْتَمِى   شَتَّانَ بين شِعارهم وشِعَارِى

ومع تسليمه بالخسارة الظاهرة ، أو المعلنة ، فإنه ظل يحتضن فكره النبيل ، وعمله الجاد ، وحلمه الآمل فى أن يفهمه هؤلاء الآخرون .

لعله من الواجب ، ونحن نرصد تردد « الموت » ومشتقاته فى شعر أحمد العَدْوَانى ، أن ننبّه إلى اضطرارنا اعتماد ترتيب نشر القصائد ، وكما جاءت فى الديوان ، دون أن يدلّ هذا على أن تاريخ النشر هو بذاته تاريخ إبداع تلك القصائد ، ثم نتوقف عند ما نشر بعد صدور الديوان ، أما ما حجبه الديوان وأمكن تحديد تاريخه ، فإنه يأخذ مكانه فى سياق الظاهرة .

* * *

مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيـــــات
١	٣	الخلاص	١/ ١٠/ ٤٧	لا يَصْدُقُون وفى مقدورهم كَذِبٌ إلاّ إذا مَا تَزيَّا **الموتُ** بالكذِبِ فقلت : أخشى **الرَّدَى** ! قالت مؤكِّدةً إنى أنا الرُّوحُ ، لا خوفٌ من الشَجَبِ فقلت : جسمى ، ومالى عنه من عِوَضٍ فكيف أُنذِرُهُ **للموت** والعَطَبِ حَىٌّ **الرحيلَ عن الدنيا** يكون به تخلُّصُ الرُّوحِ من حَبْسٍ ومن نَصَبِ
٢	٥	أغنية	١/١/٤٨	فلمـــا نَضَبَ العَزْمُ وَجفَّتْ زهرةُ العُمْرِ رأى مِنْ حَوْلِه طيْفًا يُناديه إلى **القـــبر** . . . . . تمتَّعْ قبلَ أن تُطفِـىءَ ريحُ **الموتِ** مشْعَالَكْ
٣	٧	البحيرة الخالدة	١/٥/٤٨	ولو سايَرُوا بعضَ ما بَهْرَجُوا إذَنْ ألجَمُوا الهِمَمَ الواقِدَهْ وأمُّوا **المقابرَ** واستوطنوا عليها مع **الجثـــث** الخامده
٤	٨	همسات	١/١١/٤٨	**كفَنى** الآلامَ بالصمتِ وَلُوذِى بالسُّكُـوتْ

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيـــــات
٥	٩	نداء	٤٩/٢/١	وكم **نفقت**، وكم فَزِعَتْ وساخَتْ ... ... فَشُلت من صَيَاصِيها وحالَتْ **تُرابا فى الترابِ على تُرابِ**
٦	١١	العودة	٤٩/٥/١	لاَ تَهابِى إن **طوانى البحر** يومًا فى العبابِ لن يصـيبَ **الموتُ** منى غيرَ شكِّى وارتيابى
٧	١٢	سأم	٤٩/٦/١	وراقَ لِيَ **الردى** كأسًا وجوفُ **القبرِ** لى سكنًا دعينى تحت أوْقارى جريحًا يحملُ **الكفنَا** **وأُنهى عيشةً** خَلَقَتْ وصِرْتُ بَنَبذِها قَمِنَا
٨	١٤	فى المقبرة	٥٠/٤/١	يا طيْفُ ! يَفْديكَ أمسى ما تبتغى عندَ **رمْسِى** فجاء يبعثُ عهدًا **قد انطوى فى التراب** ومن تَوَلاَّهُ **البِلَى** فذكْرُهُ شرُّ البَلاَ

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيـــات
٩	١٥	عبرات قلب	١/٥/٥١	شَرَعُ المنيـــة كلُّنا منه على وِرْدٍ قريبْ قد نَستَريبُ من الحيا ة ،وبالردى لا نَستَريبْ حتى **نُغيَّبَ فى الثَّرىَ** والهولُ فى ذاكَ المَغيبْ ! إنى أراها مسرحا يلهو به **الموتُ** اللَّعُوبْ أوَ كُلُّ هانيكَ الصفّا ت **حَبيسَةُ القبرِ** الجَديبْ لكنما ، **حُمَّ القضاءُ** الحتم فانتصرت **شَعُوبْ** **نَمْ فى ثرى الفنْطَاس** قد جَاوَرْتَ علاَّمَ الغُيوبْ
١٠	١٦	سراب	١/١٠/٥١	أين أحلامُ العذارَى أين آمالُ الشباب ؟ **أجهزَ اليأسُ عليها فطواها فى التراب**
١١	١٧	ذكريات فى حان	دون تاريخ	بقايا امرأة تخطو إلى **الموتِ** على مهْلِ
١٢	٢٠	اعتل يوما ملك السباع	١/٦/٥٢	إذ أقبلتْ عَلَيهِمُ لَهيفَةْ حاملةً لهمْ **بقايا جيفَةْ**

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيـــــــات
١٣	٢١	صدى الفجيعة	٥٣/٤/١	مات عبدُ الوهاب ! واضيعةَ الآمالِ ! قد قُوِّضَتْ على حينِ غِرَّهْ ماتَ . . . . وطوى الموتُ عبقرىَّ شبابِ لو تخطى الرَّدَى لأذهلَ عصرَهْ وعزيز على الكويت إذا ما فَقَدَتْ رائدَ الشَّبابِ وبَدْرَهْ ذاك عبدُ الوَهاب ! ما أعظمَ المعنى ! طَوَتْهُ من جانبِ الأرضِ حُفْرَهْ يا فقيدَ الشباب يا رفيقا فقدتُهُ وكأن الرَّدَى علَىَّ غريب لم أشاهده مرة إِثْرَ مَرَّهْ إيه يا مصرُ !! قد حوى تُربُكِ الطاهرُ من باركَتْ ربوعُك طُهْرَهْ فإذا الموت دون ما قدَّروه يتصدى لهم بأفجع غَدره غَالَ من علَّقُوا عليه الأمانى وتحداهُمُ فأبعــــــدَ قَبْرَهْ
١٤	٢٣	المتفائلون	٦٣/١٢/١٨	ونظل نرصد طالع الأمل

الأبيـــــات	تاريخ النشر	عنوان القصيدة	رقم القصيدة فى الديوان	مسلسل
فترى **المقابرَ** حولها **الأمواتُ** تزدحم فى منظرٍ مُزْرى ضاقت بها دنيا **الرَّدَى**				
يا أخى إن **مُتُّ** . . لا تسكبْ على **قبرىَ** دمعه يا أخى سر . . ولتكن كَبْشَ **فداء** أو **ضحيّه** طالما روّت **ضحايا المجد** . . أرضَ العبقريه فأنتَ بالنَّبت ثأرًا . . . . تتحاماه **المنيه** **البلى** يَنْخَرُ فيه . . وهو لا يملك دفعه !	٨/ ١/ ٦٤	نداء المعركة	٢٤	١٥
عفَّى على آثارها . . ناسٌ من الحضرْ شادوا عليها لهم القصور من حَجَرْ كأنها **مقابرٌ** . . معكوسةُ الصُّوَرْ	٨/ ٤/ ٦٤	صفحة من مذكرات بدوى	٢٥	١٦
يُقيم مأتمًا على عُرْسِ الأمَلْ تسجنه ، **تصلبه** ، **تدفنه بمقبره !** **تسدّ فاه بالحجرْ** يا جيلَنا **الشهيدَ**	٢٩/ ٤/ ٦٤	يا جيلنا	٢٦	١٧
فأنت فى مدينة **انقطعت عن الحياة**	١٦/ ١٢/ ٦٤	مدينة الأموات	٢٩	١٨

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيات
				تدعى : مدينة **الأموات** مدينة **الأموات** وفى مدينة **الأموات** مجامع من الكهوف والسراديب تكومت فيها **القبور** وكل كَوْم ، حَوْله رِمَمْ لا ينتهى لها أثر حتى **يزولَ كلُّ حىٍّ ويبيدْ** **وتُقبر الحياةُ** ، والوجود فأنت فى مدينة **الأموات** مستودع **الأكفان والرُّفاتْ** لكى **يموتوا** . . . **وتموت !!** وراحةُ الضمير فى **العَدَمْ** فأنت فى مدينة **الموتى** يا ويحنا يا صاحبى . . لو عِلم **الأمواتُ** هل لك أن تخرجَ من مدينة **الأموات** ؟ ونُعلن الحرب على **الأموات** يختطف **الأمواتُ** زائرين
١٩	٣٠	اعترافات عبد	٦/١/٦٥	تقذفنى فى جوٍّ فراغ **يغتال** كيانى

الأبيـــــات	تاريخ النشر	عنوان القصيدة	رقم القصيدة فى الديوان	مسلسل
إعصرْ معى من الهواءِ ماءْ أو نموت ظمأ تخّط داره ٠٠ **أو قبره**	٦٦/٤/١٤	أعصر من الهواء ماءً	٣٢	٢٠
أدمغة قد نُزعَتْ مخاخُها محشوةً **بالرَّمم** الملفَّقَهْ	٦٦/١١/٣	رسالة إلى جهل	٣٣	٢١
سلكٌ من العُمْرِ انتثرْ ومضَى إلى **غيبِ العَدَمْ**	٦٧/١/١	السنة الماضية	٣٤	٢٢
وجدتُ هيْكلاً تمردت كنوزُه على **البلَى** وا أسفا ! كنوزُهُ تمرَّدَتْ على **البلَى** فصار **للقبر وللتابوت** والصنمْ فى ظل وِجْدانى حَرَمْ	٦٩/٣/١٧	اعتراف	٣٦	٢٣
لكنكم حين توليتم عن السماء وصرتُمْ تحتضنون **القبرَ** والطّلَلْ	٦٩/٣/١٧	تلك السماء	٣٧	٢٤
وماتت الدَّهْشَةُ فى وجدانى **يقتل** شهوةَ الحياة فى كِيانى	٦٩/٥/١٢	من أغانى الرحيل	٣٨	٢٥

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيـــــات
				ثم احتوتكم **حفرةٌ** مُنتنةُ الهواء مظلمه وبتّم تعاشرون **الموت** فى دُجاها وكان لى بكل خطوة **مَقْتَلْ**
٢٦	٣٩	صدى الأمس	٦٩/٦/١	وموجُهُ ؟ إن مَوْجَ الآنَ مُضطربُ للعيش **والموت** فيه قصة عَجَبُ
٢٧	٤٠	تفاريق	٧١/٣/٢٢	**صلُّوا معى على رِفاقِ** رحلتى **صلوا معى** إن الرفاقَ **ماتوا** وهذه **قبورهم** فى **أضْلُعِى**
٢٨	٤١	بقايا رؤى	٧١/٣/٢٢	قولوا له : أنديةُ السمرْ غطَّتْ عليها سُجَفُ الظلامْ ونام فيها الكأسُ والوتَر **وماتت** الأحلامْ
٢٩	٤٢	شطحات فى الطريق	٧٢/٤/١٧	والعالم المنهار **يبْخَعُ** نفْسه . . . . كشفَ الستارُ فكلُّ مَنْ هَابَ **الردى** . . . . وتَبيتُ تحفرُ **قبرَها** . . . وتظنُّه قصرًا

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيـــــات
				...... **والنَّعْشُ** بعضُ صِناعةِ النَّجارِ إن كان لابد **الرَّدَى** فى موقفٍ ....
٣٠	٥٠	مدينة	١/١/٧٦	طعامُها شرابُها دَمُ الدُّود ونَضْحُ **جُثَث** الدُّود قد ألفت حياتُها معيشةَ **القبورْ** مدينة قد عششت فيها عناكب الخراب وحكم **الموتُ** بها الأرباب وأُغلِقَتْ من دون أهلِها الأبواب ..
٣١	٥١	خواطر	١/١/٧٦	مادمتَ فى الزمنِ الرديءِ فكلُّ مَنْ يهوى العُلا فمصيرُه **الإعدامُ**
٣٢	٥٣	كلمة العصور	١/١/٧٦	عمامةٌ على ضِفاف مائدهْ وثيقةٌ ما بين سكان **القبورْ** وساكنى القصورْ
٣٣	٥٤	الناسك وشكوى الشيطان	١/٢/٧٦	أو **فاقتل** الشرورَ فى كِيانى
٣٤	٥٦	أفكارنا دجاجة	١/٧/ ٨٠	... حتى ترى خَلاصها ، إخلاَصَها **للذبح** بالسكاكينِ

الأبيــــــات	تاريخ النشر	عنوان القصيدة	رقم القصيدة فى الديوان	مسلسل
صَمْتِى قضيَّهْ كنوزه الخفيَّهْ ما عرَفَتْ خزَانَةٌ قبلى ولو كَشَفْتُ عن أشيائها السريهْ **قتَلَنى أهلُكِ أو أهلى**	٨٠/٧/١	رؤيا حلم	٦٠	٣٥
رأَوْا وجهَ الظلامِ فأنكروه ولولاهمْ لما كان الظلامُ وغطَّاهُم بوادى **الموت** ليلٌ . . . . . . على **أهلِ القبور** له خيامُ فاهْتَبِلَ الفرصةَ معْوَلُ **العدَمْ** . . . . أنا مــن أنا ؟ سجينُ الأجلِ المحدَّدِ ظهرتُ فى دفاترِ **الأموا ت** قبل مولدى . . . . . أجعل قلبَ **الموت** معبدى . . . . . **وكَفَنُ** التاريخ فى يدى يحمل جُثَّةَ العُبُوديَّه . . . . أشياؤك السريه أسطورةٌ فى صدرى بَنَيْتُ منها قصرى حفرت فيها **قبرى**	٧٩/٧/٥	إشارات	٦١	٣٦
أسماؤُنا ليس لها مَحَلُّ **إلاّ على شواهد القبورْ**	٧٩/١١/١٥	سمادير	٦٢	٣٧

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيـــــات
٣٨	٦٥	خطاب إلى سيدنا نوح	٧٩/١٢/١١	وَطَمَرَتْهُ فى أحافير الزمان قبلُ ألفِ عامْ وَهَامَ فى دنيا القبور فأقام منبرا تَنَاوبَ الموتى عليه يَخْطُبُونْ . . . . . عَنْ ومَمٍ تحت الثَّرَى
٣٩	٦٧	تأملات ذاتية	١٣/ ٤/ ٨٠	أيامنا تموت . . . أيامنا تموت . . . . أيامنا تموت . . . . سَألْتُ حفَّارَ القبُورِ : هَلْ ثَمَّ فى يديْك جوهرهْ قال : أنا مؤبِّن العصور وما لدىّ غيرُ المقبرهْ إذنْ إليك الكَفَنَا ومُتْ متى شئتَ فإنى هاهنا أحملُ فَأسِي أرشدُ كلَّ ميت ضلَّ طريقَهُ إلى الرَّمْسِ
٤٠	٦٨	إلى رفيقة العمر	١٣/ ٤/ ٨٠	ما فات مات فأدْرِكْ هواكَ قبل الفوَاتِ . . . . . عرفتُ فيــه حياتى مع الهوى ومماتى

الأبيـــــات	تاريخ النشر	عنوان القصيدة	رقم القصيدة فى الديوان	مسلسل
دعى ذكريات الأمس فى **حُفرة الأمسِ** ولا تنبشى عهدا تغيّب فى **الرَّمْسِ**	الكتاب التذكارى	؟	–	٤١
مع الفراغ . . حيث لا سجون ما لَها حُدُودْ يصنعها التاريخ من شرائح **الرِّمَمْ** . . . . . صبحت بها محافلَ **الموتى**	الكتاب التذكارى	مع الفراغ	–	٤٢
أو فاسكنى فى حوزة التاريخ **رِمَّةً**	الكتاب التذكارى	إنذار	–	٤٣
فى زَمَنِ الحجرْ يُظلم كَلُّ شىءِ **يموت** كلُّ حَىِّ ويشحذُ **الرَّدَى** مناجلَه	الكتاب التذكارى	فى زمن الحجر	–	٤٤
قررت أن **أموتْ** أنا . أنا قررت من تَلقاءِ نفسى أن **أموتْ** . . . . قررت أن **أموت** أنا . أنا قررت من تلقاء نفسى أن **أموتْ**	الكتاب التذكارى	قرار	–	٤٥

الأبيـــات	تاريخ النشر	عنوان القصيدة	رقم القصيدة فى الديوان	مسلسل
. . . قررت أن **أموت** . . . . قررت أن **أموت** . . . . قررت من تلقاء نفسى أن **أموتْ** . . . . حتى **تموتَ ويموتْ** قررت أن **أموتْ** . . . . قررت من تلقاء نفسى أن **أموتْ** . . . قررت أن **أموتْ** نعم · نعم قررت أن **أموتْ** . . . . قررت أن **أموتْ** نعم · نعم قررت أن **أموتْ** . . . قررت أن **أموتْ** نعم نعم أنا قررت أن **أموتْ** لكن على **جنازة** الطاغوتْ				

٥ - تعقيب

فى هذه الفقرة عن « بداية النهاية » تجتذبُنا قصيدة « قرار » التى يعلن فيها الشاعر رغبته فى أن يموت ، وقد سجل « حَيْثيَّات » أو أسباب هذه الرغبة فى القصيدة ذاتها ، وستكون لنا وقفة معها ، غير أن هذه القصيدة / الختام منحتنا ضوءا كاشفا ، كان لابد أن نتعقبه فى الاتجاه العكسى ، لنرى إلى أى مدى يتغلغل شعــور الفناء فى « لاوعى » الشاعر ، وإلى أى درجة يلحّ بمفرداته المختلفة على قاموس العـدوانى ، أو معجمه الشعرى ، وهنا ينبغى أن نستحضر :

١ - أن أحمد العدوانى شاعرٌ مُقِلٌّ ، ضم ديوانهُ - حصاد خمسة وثلاثين عاما- ثمان وستين (٦٨) قصيدة · وهناك - أيضا - أربع عشرة ما بين قطعة وقصيدة ، نشر بعضها بعد صدور الديوان ، وحمل الكتاب التذكارى بعضها ، فضلا عن عدد قليل كان قد سبق نشره ، ولكنه أسقطه من ديوانه لأسباب تعنيه · ثم : مسرحية «مهزلة فى مهزلة » ، وقد استبعدنا هذه المسرحية من الإحصاء ·

٢ - وأحمد العدوانى ليس شاعر رثاء ، ولم يهتم بهذا الفن من فنون الشعر العربى ، وهذا فى ذاته مؤشر ، نرى أن له دلالة عكسية ، لا نستطيع أن نقيس جهده إلى حافظ أو شوقى أو مطران ، ومن الإنصاف - والوضوح المطلوب - أن نقول إن العَدْوَانىَّ لا ينفرد من بين شعراء جيله بالعزوف عن الرثاء ، هذا الجيل الذى رفض «شعر المناسبات » وأدخل فيه كل شعر ينبعث عن « مثير خارجى » ، وليس الذى يرتبط بتوقيت مسبق ، أو مناسبة عامة وحسب ، مع أن « الرِّثاء » قد يكون صادرا عن وجدان صادق ، ومعبرا عن رؤية إنسانية ، أو كونية · إن أحمد العدوانى كتب قصيدتين - فقط - فى رثاء أبيه ، ثم فى رثاء صديقه زميل « البعثة » الذى مات فى القاهرة : عبد الوهاب حسين · ومن المتوقع أن تنتشر معانى الاستلاب وصور الفناء فى هاتين القصيدتين · ومع هذا سنجد أن قصائد أخرى مثل « مدينة الأموات » (١٩٦٤) ، « من أغانى الرحيل » (١٩٦٩) ، « إشارات » (١٩٧٩) ، « تأملات ذاتية » (١٩٨٠) تنافس قصيدتى الرثاء فى ترديد تلك العبارات المحبطة ، القاتمة · أما قصيدة « قرار » فهى قصيدة صنعت بجملتها من مادة الموت ، ولهذا نعاملها كتجربة خاصة ·

٣ - وقبل أن نتمهل عند الإحصائية ، ونستخرج منها بعض ما تدل عليه ، نقول : إننا اعتمدنا على قصائد الديوان كما هى فى ترتيبها ، مع وضوح الاضطراب فى وضع بعض القصائد ، أما قصائد مابعد الديوان فلم نهتم بالترتيب لقصر المدى الزمنى .

وقد انتهى الإحصاء إلى الآتى :

مسلسل	الكلمة	عدد مرات الاستخدام
١	الموت	١٤
٢	مات / ماتت	٧
٣	الأموات / الموتى / الميت	١٣
٤	نموت / يموت / تموت	٩
٥	أموت	١٥
٦	مت	٢
٧	ممات	١
٨	الردى	٩
٩	المنيّة	٢
١٠	البِلى	٤
١١	شَعوب	١
١٢	فقْد / فقيد	٣
١٣	يقتل / مقتل / أقتل	٤
١٤	يبخع	١
١٥	غال / يغتَال	٢
١٦	الذبح بالسكَاكين	١
١٧	تُصلب	١
١٨	نَفَق	١
١٩	الشهيد	١
٢٠	العدم / الإعدام	٤

مسلسل	الكلمة	عدد مرات الاستخدام
٢١	رمة / رمم	٥
٢٢	جثة / جثث	٣
٢٣	القبر / المقبرة	١٢
٢٤	المقابر / القبور	١٢
٢٥	رمس	٢
٢٦	حفرة	٢
٢٧	كفن / أكفان	٥
٢٨	النعش	١
٢٩	جنازة	١
٣٠	دفن	١
٣١	تقبر	١
٣٢	التابوت	١

سنجد أنفسنا أمام هذه المحصلة :

٩٥ مرة ترددت إحدى الكلمات : الموت ومشتقاته ومرادفاته ·

٤٦ مرة ترددت رموز الموت : الرمة والجثة والمقبرة ، والكفن ، والنعش· · · إلخ ·

ثم نضيف إلى هذه « المفردات » نوعا آخر من « الأوصاف » يؤدى المعنى نفسه، وقد يكون الأداء - بهذا الأسلوب - أشد إيغالاً فى القسوة أو الفجيعة ، كأن يعبّرعن الإفناء ، أو الموت بـ : « الذبح بالسكاكين » ، وقد استخدم هذه الصفات :

- الرحيل عن الدنيا ·
- إن طوانى البحر يوما فى العباب ·
- قد انطوى فى التراب ·
- فطواها فى التراب ·
- ترابا فى التراب على تراب ·
- حتى نَغِيب فى الثرى
- طوته من جانب الأرض حفرة ·

- وطمرته فى أحافير الزمان .
- عفى على آثارها .
- تَسدّ فاه بالحجر .
- مستودع الأكفان والرفات .
- غيبّه العدم .
- يقيم مأتما .
- أجهز اليأس عليها .
- بقايا جيفة .
- رمم تحت الثرى
- حم القضاء .
- حبيسة القبر .
- حتى يزول كل حى ويبيد .

ونادرا ما نجد تعبيرات ، خفيفة الوطأة ، هى على سبيل الحصر :

- ولتكن كبش فداء أو ضحية .
- وأُنهى عيشةً .
- انقطعت عن الحياة .
- صلوا معى على رفاق رحلتى .
- صلوا معى .
- مؤبّن العصور .

فهذه خمس وعشرون « صفة » للفناء ، وبذلك نكون إزاء مائة وستٍّ وستين مرة استخدم فيها الشاعر هذا النوع من الكلمات والتراكيب بكل ما يحمل من إيحاء التلاشى واليأس وخيبة المسعى وقسوة الرأى فى الأحياء (والحياة أحيانا) فإذا كان كل ما نشر من شعر العدوانى يقف عند (٨٢) قصيدة ، وأن هذه المفردات والصفات قد أخذت أماكنها فى أربع وأربعين قصيدة ، فإن هذا يعطى مؤشرا على المزاج النفسى والنزوع الإنطوائى ، وربما الخوف وإضمار الانسحاب أسىً ويأساً ، فى شعر هذا الشاعر .

ولا بد أن ننبه هنا إلى أن نسبةضئيلة من هذا الاستخدام وُظِّفَتْ فى الاتجاه المعاكس ، إنه إذا قال - مثلا - « اقتـــل اليأس » فقد استخدم لفظ القتل يريد إذكاء

الأمل وتعميق الحياة .. إن هذا الاستخدام دخل فى الإحصاء ، ولم نفرده بدلالة خاصة ، لأننا لم نكن نبحث فى المعنى المجرد ، وإنما فى المعجم ، فى الألفاظ الحاضرة ، والمعانى المتبادرة ، فإن من يقول « اقتل اليأس » هو نفسه الذى يملك أن يقول : « ازرع الأمل » ، فإذا كان المعنى المجرد ، المحصلة النهائية ، تنطوى على قدر من التقارب ، فإن بين الأسلوبين مسافة شاسعة !!

على أن هذه الأرقام ذاتها يمكن أن تعطى مؤشرا آخر ، إذا ما قرأناها فى صعودها أو هبوطها أو انقطاعها ، ما بين عام وآخر . وبالطبع لن نشغل أنفسنا باتفاق هذا التذبذب مع مجريات حياة الشاعر الوظيفية ، أو اختلافها ، أو تناقضها ، ليس إنكارا أو استنكارًا إن يتأثر فن الشاعر بحياته العملية وموقعه الاجتماعى ، فهذا هو الطبيعى وإن اختلفت مسارب هذا التأثر (إنه قد يكون على نسق تأثير المواد الكيماوية فى النبات) ولكن ، لأن النفوس تختلف فى سرعة التأثر ، ووجهة التأثر، ولهذا لم ندخل فى هذا الإحصاء الآتى إلاّ القصائد المثبتة فى الديوان محددة التاريخ بصورة قطعية :

العام	عدد القصائد المنتجة	القصائد التى ورد بها الموت	عدد مرات الاستخدام
١٩٤٧	٣	١	٤
١٩٤٨	٤	٣	٥
١٩٤٩	٤	٣	٨
١٩٥٠	٢	١	٣
١٩٥١	٣	٢	١١
١٩٥٢	٢	١	١
١٩٥٣	١	١	١٢
١٩٦١	١	–	–
١٩٦٢	١	–	–
١٩٦٣	٢	١	٣
١٩٦٤	٦	٤	٣٤

العام	عدد القصائد المنتجة	القصائد التى ورد بها الموت	عدد مرات الاستخدام
١٩٦٥	١	١	١
١٩٦٦	٣	٢	٣
١٩٦٧	٣	١	١
١٩٦٨	-	-	-
١٩٦٩	٤	٤	١١
١٩٧٠	-	-	-
١٩٧١	٢	٢	٥
١٩٧٢	١	١	٥
١٩٧٣	٥	-	-
١٩٧٤	-	-	-
١٩٧٥	-	-	-
١٩٧٦	٧	٤	٦
١٩٧٧	-	-	-
١٩٧٨	-	-	-
١٩٧٩	٥	٣	١٣
١٩٨٠	٨	٤	١٤

بالعودة إلى هذا الثبت سنلاحظ السنوات العشر الصامتة (أو المشغولة بتأليف بعض الأغانى والانغماس فى الوظيفة وبعض الأنشطة من خلال النوادى) ، ونلاحظ أيضا انقطاع القصائد عن الأعوام ١٩٦٨ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ ، ونلاحظ ثالثا أن بعض السنوات شهدت نشاطا ملحوظا ، وكأنما كان يحتجز قصائد يدفع بها إلى النشر دفعة واحدة ، وبصفة عامة لم تكن شاعرية العدوانى غزيرة بدرجة تجعل الانقطاع ملحوظا ، كما أن دوران شعره فى غرض واحد ، تقريبا ، ساهم فى نفى الغرابة عن الانقطاع ، أو الندرة على حد سواء ٠

قرار

(١) قررّتُ أن أموتْ !
أنا . أنا . . .
قررت من تلقاء نفسى أن أموتْ ،
كى لا أرى خناجر العارِ
تطعن أفكارِى
ويحكمُ الدمارُ دارى
والمُلْكُ للخفاشِ والعنكبوتْ
قررت أن أموتْ !
أنا . أنا . . .
(٢) قررت من تلقاء نفسى أن أموتْ ،
خلعتُ أثوابى على عُراةِ وطنى
أولئك الذين غلبتهمُ الريحُ
على أثوابهم ، منذ قديم الزمن
ومُحيَتْ آثارُهُمْ فى صُحُف الحياة
فما لهم ذكر على ألسنةِ الرُّوَاةِ
قررت أن أموتْ
فى غاية السكوتْ
قررت أن أموتْ
أنا . أنا . . .
(٣) قررت من تلقاء نفسى أن أموتْ ،
كى لا أرى أَلْوِيَةَ الحريهْ
معقودةً على أحذيةِ السلاطينْ

وفى سُرادقِ القصورِ الملكيهْ
يُضَاجعُ الإثمُ طهارةَ الدينْ
حتى تموتَ ويموتْ
قررت أن أموتْ !
أنا · أنا · · ·

(٤) قررت من تَلقاء نفسى أن أموتْ ،
كى لا أرى زخارف اللسانْ
أو زوائفَ القَلَمْ
تَهْدِمُ فى ديارنا القِمَمْ
فى ظل سُلْطةِ الجوارى والخَدَمْ
تحت سماء الملكوتْ
قررت أن أموتْ !
نعم · · نعم

(٥) قررت أن أموت ،
ويَصْمُتُ التاريخُ عن صَوْتِ قرارى
وتنطوى آثارى ،
كما انطوى سجلّ أجدادى ،
الذين رفضوا معيشة الهوانْ
وأعلنوا العصيانْ
على سيوف الجبروتْ
قررت أن أموتْ !
نعمْ · نعمْ · · ·

(٦) قررت أن أموتْ ،
ولا أرى جواهَر العِقِدِ الثمينْ

تُعْرَضُ فى أروقة الدكاكينْ ،
لكل من هبَّ ودبْ ،
وأمةَ العربْ ،
تُحْشَرُ فى ملاجىء المساكينْ
تنبش فى ترابها عن قوتْ ·
قررت أن أموتْ
نَعَمْ : نَعَمْ · · ·
أنا قررت أن أموتْ
لكنْ على جنَازَةِ الطاغوتْ ·

هذه القصيدة ليست جديدة فى معانيها ، أو صورها ، بالنسبة لقصائد الشاعر السابقة ، وليس ردّ هذه الصور إلى سوابقها بالأمر الصعب · وقد تكون الصورة :

خلعت أثوابى على عراة وطنى
أولئك الذين غلبتهم الريح
على أثوابهم ، منذ قديم الزمن

موجودة بتركيبها ، ومغزاها فى قصيدة « المبحرون مع الرياح » للشاعر الدكتور خليفة الوقيان ، وهى عنوان ديوانه الأول · أما ما يحملنا على الوقوف عند « قرار » العدوانى ، فيرجع لأمرين :

● **أحدهما** : ما تدل عليه من شعور بالانتهاء ، بخيبة المسعى ، بانقلاب الأحوال، ولابد أنه صنعها عندما تأزمت أوضاع المجلس الوطنى للثقافة ، فقرر الشاعر أن يتقاعد ، حتى لا يرى جهده يتراجع وينطفىء ، ولا يملك لشىء دفعا ·

● **أما الأمر الثانى** : فهو البناء الفنى « الترجيعى » الذى أقيم عليه هيكلها ، فالقصيدة من مجموعة جمل تتكرر ، ثم يعقبها « تعليل القرار » الذى يختلف كل مرة ، مع ثبات اللازمة ، أو الترجيع ، الذى يناسب ، أو يجسّد حالة الوهن التى تصيب من يرى الموت ·

بناء القصيدة بناء تناقض ، بين « أنا » الحاضر ، و « الموت » ، الغائب ،

والقرار الإرادى ينتهى إلى فقدان الإرادة ، وتحقيق تناقض جديد ، إذ يَمْثُلُ الموتُ ، وتغيب الأنَا ·

يتأكد الترجيع بتوازنات ، إذ تتوالى الترجيعات :

قررت	١٤ مرة ·
أموت	١٤ مرة ·
أنا	٨ مرات ·
من تلقاء نفسى	٤ مرات ·

فالأنا مغلوبة ، تساق إلى مصيرها · وفى الجزء الأخير من القصيدة تغيب « الأنا » تمهيدا لفنائها ، وتحل مكانها عبارة الاستجابة الخاضعة : نعم ، نعم (٦مرات) فإذا اجتمع عدد مرات تردد « الأنا » ، وعدد مرات تردد الـ « نعم » كان الحاصل ١٤ مرة ، فهى بهذا تعادل « الموت » · فصراع « الأنا » « والموت » هو صراع الوجود والفناء ، وإذا كان المرء يملك قرار موته ، أو إعلان القرار ، فإنه لا يملك وضع خاتمته، أو فرض صورته · من هنا تخلّت إضافة « من تلقاء نفسى » فى النصف الثانى من القصيدة ، وحلت « نعم » مكانها ، تَغْييبًا للتلقائية · وهذا المعنى ينبسط على بعض مقاطع القصيدة ؛ فبين « صُحُف الحياة » و « ألْسنَة الرواة » تناقض زمانى ومنطقى ، وكذلك يتناقض صمت التاريخ عن صوت قرار الشاعر ، وحرصه على إعلان هذا فى قصيدته ·

فى القصيدة خلل فى تعاقب تلك الأسباب التى حملته على تعجل رغبة الرحيل :

١ - فهو ثائر على الذين خانوا أفكاره ·

٢ - ولأن جهده فى حماية المستضعفين لم يثمر ·

٣ - ولأن قيم الحرية والطهارة والدين مهددة ·

٤ - ولأنه يجرى تزييف الحقائق وقلب المعايير ·

٥ - وهذا المقطع الخامس ذاتى هو استمرار للأول ·

٦ - ولأنه يرى الكرامة التاريخية لأمته مهددة · فهذه النقلات ليس بينها رابطة حتمية ، وليست آخذة فى التصاعد لتعميق الشعور بالمعاناة وتأكيد الطابع الدرامى ،

وربما كان الأكثر دقة أن تتوالى المقاطع : (١) ← (٥) ← (٢) ← (٦) ← (٤) ← (٣) فإنه بهذا الترتيب ينتقل من الخاص إلى العام ، وإن يكن الشاعر مغروسا فى هذا العام بذاته ، كما أن الخاص ينتهى إلى عام أيضا ، ولكن التدرج من الأنا ، إلى الحياة والتاريخ هو الذى يناسب انفجار الذات بالغضب ، وعذابها بما حولها ، على أن الفقرة السادسة تبدو مضطربة ، فمع التعميم الغامض فى « العقد الثمين » ، فليس للدكاكين أروقة ، وهذه العامية المبتذلة فى « كل من هب ودب » لا تناسب الجو التاريخى المنسحب من الفقرة الخامسة ، والمؤكد بالإشارة إلى « أمة العرب » .

ومهما كان وجه النقد فى « قرار » أحمد العدوانى ، فإننا - فى هذه الفقرة - كشفنا جذور علاقته بالموت ، وهى علاقة قديمة ، ممتدة ، حاضرة فى أكثر قصائده، وهذا القرار الأخير لم يكن أكثر من إعلان للنهاية . .

* * *

الفصل الثانى

الديـــوان

التكوين - الدلالات

١ - مقدمة ٠
٢ - محذوفات الديوان ٠
٣ - مراجعات الديوان ٠
٤ - التشكيل الموسيقى ٠
٥ - مصادر التجربة ٠

الديـــوان

التكوين – الدلالات

١ – مقدمة :

تأخر صدور الديوان الوحيد لأحمد العدوانى ، أكثر مما يحتمل شاعر غيره أن يتمهل فى جمع أوراقه وتقديمها إلى الناس ، وبخاصة إذا تذكرنا أن أجهزة الثقافة (الحكومية) فى الكويت ما كانت لتتأخر لو رغب فى نشر ديوانه ، وأن دور النشر فى الكويت وفى بيروت لابد أن ترحب بنشر الديوان إن لم يكن لمستوى شعره ، فلمكانة صاحبه واســـمه المرموق فى الخليج والجـزيرة ، وكذلك إذا ما تذكرنا أنه لم يكن يحبس قصـــائده ، فقد وجـدت سبيلها تباعا على صفحات « البَعثة » ، وفى زمن آخر على صفحات « البيان » (مجلة رابطة الأدباء فى الكويت) حتى وإن احتفظ بها بعض الوقت بقصد التنقيح والمراجعة ، يتضح هذا حين نجد قصيدة وثلاث مقطوعات تنشر معا فى يوم واحد : قصيدة « معزتنا العجفاء » ، وثلاث قطع بعنوان « كلام » ، و « كتابة » ، و « حكاية » نشرت جميعا بمجلة اليقظة فى ١٧ ديسمبر ١٩٧٣ ، يعقب هذا صمت طويل لتنشر مجلة « البيان » خمس قصائد مهمة فى عدد واحد ، وهى : « إليها » و « انتظار » و « مدينة » و «تقول لى السمراء » و « كلمة العصور » وجميعها فى عدد يناير ١٩٧٦ ، وليس بين المجموعتين شعر منشور ، وأغلب الظن أنه كان يجبل (أجبل الشاعر : صعب عليه القول) حينا بعد آخر ، وليـس هذا بمستغرب على شاعر ، وإن تفاوت مداه بين واحـد وآخر ، (وعن شاعر غزير النتاج مثل شوقى تروى نوادر تتعلق بهـذا العجز المباغت عن القول) وهاهنـا لنا ملاحظة ؛ فالقطع الأربـع التى نشرت معا بمجلة اليقظة جاءت على تفعيلة بحر الرجز «مستفعلن»، والقطع الخمس التى نشرت معا بمجلة البيان جاءت

أربع منها على تفعيلة الرجز ، وهى : « انتظار » و « مدينة » ، وفى «خواطر» جمع بين تفعيلة الرجز « مستفعلن » والرمـل « فاعلاتن » وفى « تقـول لى السمـراء » و« كلمة العصور » أدخل الخبن على تفعيلة الرجز ، أما « إليها » فهى القصيدة الوحيدة فى هذه المجموعة التى استقلت بوزنها تماما ، لأنها جاءت على بحر «الوافر»: « مفاعلتن مفاعلتن مفاعل » .

فهل يكون الظن قريبا من الصواب لو رجحنا احتمالاً : أن هذه القصائد أو القطع المتتابعة إبداعا ، المتوحدة وزنا ، المتقاربة مضمونا ، تجيش بها نفسه فى زمن واحد ، فتتقاطر ، بين الاتصال ، والانقطاع ، فيأبى أن يبذل جهدا إضافيا لإدماجها فى بناء واحد ، مع إمكان هذا ، ويدفع بها إلينا فى تكوينها التلقائى ؟ لست أستبعد هذا ، وبخاصة حين نتأمل القطع الخمس الأخيرة ، إن قصيدة « إليها » لا تستقل بوزنها فقط ، بل بمضمونها وجوّها ، ومعجمها .. إنها تجربة صوفية ، ذات لغة خاصة ، وفلسفة خاصة ، ووزن ونظام خاص بها أيضا .. انفردت به عن قطع هذه « الدفقة » التى دفع بها إلى النشر معا .

ظهر ديوان « أجنحة العاصفة » خريف عام ١٩٨٠ ، كان الشاعر يقارب الستين، ولم يقم هو بجمعه وترتيب قصائده ، وإنما تولى هذا اثنان من خاصة محبيه، وبمثابة مُرِيدَيْن له : سليمان الشطى ، الأستاذ بكلية الآداب ، الناقد القاص. وخالد سعود الزيد ، الشاعر ، صاحب موسوعة : « أدباء الكويت فى قرنين » ؛ قدما للديوان بكلمـات قلائل ، أهم ما فيها إبراز طبيعة العَدْوَانى أو طبعه المنعكس فى شعره : « ما كان منفصلا وإن كان عازفا .. يتوارى حتى تخاله بعيدا بينما هو الأقرب إلى قلب المعاناة » .

ثم أشارا إلى أن هذا الديوان يضمّ أغلب شعر العدوانى ، إلاّ القليل « رأى الشاعر تأخير نشره ، وقد استَصْوَبْنَا رأيَه » وكذلك « استبعدنا الأغانى الكثيرة ، ومعها بعض القصائد ، فقد يسعدنا الحظ لإخراجها فى وَحْدَة متكاملة » .

وهنا أقول عن علاقتى بالديوان ، إنه عقب انتهائى من إعداد كشاف الصحافة الكويتية (وقد نشرته جامعة الكويت عام ١٩٧٤ تحت عنوان « الصحافة الكويتية فى ربع قرن ») ظهر لى بوضوح « حجم » شعر العدوانى وشاعريته ، إذ حدد هذا الكشاف إحدى وأربعين قصيدة ، آخرها « شطحات فى الطريق » - وقد نشرت بمجلة

اليقظة فى ١٧/ ٤/ ١٩٧٢ ، وهو أقصى مدى بلغة الكشّافُ وتوقف عنده - فرأيت أن أخاطب الشاعر فى شأن إصدار ديوانه ، فحاول أن يهوّن من قيمة جهده وإبداعه ، وكانت هذه « نَغْمةٌ » مألوفة منه ، لا يأخذها سامعها بمعناها الحرفى ، فى مقابلة صحفية ، قال جوابا على سؤال عن عدم اهتمامه بإصدار ديوان يجمع شعره ويحفظه :

« إننى مصاب بما يسمى « مرض المثل الأعلى » فيخيل إلىّ أحيانا أن كل ما قلته من شعر لا يستحق أن يُجمع ويُطبع ويُفرض على الناس ، وأن الكلمة التى أريد أن أقولها ، لم أقلها بعد ·· وكل ما صنعتهُ هو تجارب أولية لشىء لا يزال يتكوّن» ·

فى هذا الجواب قدر من التواضع ، هو تواضع الواثق من مكانته عند صاحب السؤال ، والقراء أيضا ، وقدر مساو ، وربما أكبر ، من القلق ·· الفنى ، وقلق آخر أرجح أنه يحوك فى صدور كثير من أدباء الخليج ، فلم يكن العَدْوَانى فيه حالة خاصة، مصدره تلك الشهرة العريضة الذائعة التى تحظى بها بعض الأسماء ، مبكرة جدا ، لقوة البداية ، أو لأى سبب حقيقى أو عارض ، فهذه الشهرة الواسعة المبكرة يستمتع بها الأديب ويجنى ثمراتها ، وقد يتردّد فى عرضها « للامتحان » إذا ما جُمعَ نتاجه العلمى أو الفنّى ، ولست أستبعد أن يكون شىء من هذا الاحتمال صرف العدوانى - مع أسباب أخرى نذكرها - عن المسارعة إلى نشر ديوانه ، فقد كان اسمه، وما يستقر فى الأذهان عن أفكاره ورصانته ومبادئه ، ومقدرته الفنية ، يتجاوز ما يمكن لديوانه أن يثيره فى هذه المجالات ·

وكان قبيل صدور الديوان قد أخذ مكانته رائدا ثقافيا صاحبَ رسالة قومية تنويرية تقدمية ، من خلال المطبوعات التى تصدر عن حكومة الكويت (سواء وزارة الإعلام - والمجلس الوطنى للثقافة) حاملة اسم أحمد مُشارى العَدْوَانى على أغلفتها الداخلية ، فربما رأى أنه من الخير له ألا توضع « شاعريته » على محكّ الاختبار والمقارنة بشكل نهائى ومحدد ·

ولا أعتقد أنه كان يبالغ فى قلقه تجاه هذه النقطة ، إن كثيرا من شعراء الكويت نشروا دواوينهم تباعا ، ولم تكن فى مستوى شعر العدوانى ، ولكن هؤلاء الشعراء بدؤوا هذا النشر مبكرا ، وبعد مرور السنين ، وربما تَعَدُّد الدواوين ، لم تكن لأحدهم مكانة العدوانى الثقافية ، وشهرته شاعرا رصينا مجددا ، ربما دون أن يتداول أحد له قصيدة ، أو تسير أبياته تتناقلها الأفواه ·

يدخل فى أسباب الحرج - بدرجة ما - أن العدوانى كان المسؤول الأول عن شؤون الثقافة والنشر الرسمية ، وقد نشر دواوين كثير من الشعراء ، فربما وجد صعوبة فى أن يضع نفسه موضع من يقدم نفسه فى جهاز يرؤسه !! وأذكر أننى عاودت مفاتحته فى شأن الديوان ، وكنت اقترحت على « جمعية اللغة العربية » المكوّنة من طلاب قسم اللغة العربية بكلية الآداب (جامعة الكويت) وكنت رائدا لهذه الجمعية ، اقترحت على الطلاب أنه بدلا من استهلاك « ميزانية » الجمعية فى إصدار « مجلة » طلابية ، كما جرى العرف ، يمكننا استئذان أحمد العدوانى فى جمع ديوانه ونشره ، رحّب الطلاب بهذا التوجيه ، وتكوّن منهم وفد قابل الشاعر وعرض الأمر عليه ، فوافق مرحبا ، وتحدّث بهذا فى إحدى « مقابلاته » الصحفية ، مما يدل على ارتياحه للمشروع ، من المؤسف أن أمنيتى لم تتم ، بل لم تتحرك خطوة، فقد تولى أحد أعضاء هيئة التدريس إثناء الطلبة عن هذا العمل ، وكان يشغل منصبا إداريا ، فهابه الطلابه وتراجعوا ، فلم أعاود الأمر ، واكتفيت بجهد فردى ، تنفّس فى اختيار خمس عشرة قصيدة ، وضعتها فى مختاراتى التى نشرت عام ١٩٧٤ تحت عنـوان : « ديوان الشعر الكويتى » ثم فى دراستى الموسعة التى نشرتها مجلة: « دراسات الخليج والجزيرة العربية (ابريل ١٩٧٦) بعنوان : « أحمد العَدْوانى .. شاعر متصوِّفٌ فى مِحراب المجتمع » .

إبان كتابة تلك الدراسة المشار إليها تعددت لقاءاتى مع الشاعر ، ألحت على شعره « الذى لم ينشر » ، رفض الإفضاء بكلمة واحدة عن السنوات العشر الساكتة فى مسيرته الشعرية ، أعطانى « كشكولا » أحمر غلافه من البلاستك السميك ، فيه نحو مائة ورقة ، لم أهتم بإحصاء ما به من قصائد ، لكن ربعه فقط تقريبا كان القدر المكتوب ، خطفت بصرى قصيدة « ذكريات فى حان » أعجبتنى المقدرة التصويرية ، فى رسم الشخصيات بصفة خاصة ، وطابَع المُدَاعبة ، والحنان الفياض الذى اختار به ألوان اللوحة النابضة . استأذنت الشاعر فى نشر هذه القصيدة ضمن دراستى عنه ، فوافق ، ونَظْرَةُ « شقاوة » قديمة تطل من وراء زجاج نظارته الطبية الغامقة ، وبالفعل وضَعْتُ القصيدةَ كاملةً وأنا أطير فرحا بها، ليس لجمالها الفنى وحسب ، وإنما لشعورى بأننى أقدِّمُ إلى قارىء الشعر فى الكويت بخاصة قطعة من الوجه الخَفِىِّ لشاعره المفضل ، هو فى رأيى الوجه الحقيقى ، المرح ، المحب للحياة ، المتعاطف مَع الضعف الإنسانى ، وأذكر أن محمد الرميحى (رئيس تحرير مجلة العربى حاليا -

رئيس قسم الاجتماع ذلك الحين ، ورئيس تحرير مجلة دراسات الخليج ومؤسسها) فاتحنى فى أمر تلك القصيدة ، وطلب إسقاطها ، فرفضتُ ، وربَطْتُ بين نشر الدراسة كاملةً وفيها قصيدة « ذكريات فى حان » أو عدم نشر الدراسة ، فسكتَ ، ونشرَها ، واعتقد أننى لمحت فى عينيه تلك النظرةَ ذاتهَا التى لمحتها فى عينى العدوانى حين أظهرْتُ تمسكى بهذه القصيدة · لقد تضمنها الديوان ، وفى هامشها إشارة إلى شىء مما أفصِّلُه الآن · وفى ذلك الكشكول الأحمر قرأت قصيدة « نهداك » التى أخذت مكانها فى الديوان عقب قصيدة « ذكريات فى حان » (أو قبلها لأن جامعى الديوان رتباه تنازليا من الأحدث إلى الأقدم فى تاريخ النشر) وقد اعتبرا القصيدتين من نتاج الخمسينّيات ، ونصّا على هذا دون دليل موثق ، ولهما الحق فى هذا ، فمثل هذا الغزل المكشوف ، والتصوير العارى لابد أن يرجع إلى زمن يأذن بهذا ، كما أن فيهما طابع تلك المرحلة المبكرة ·

سليمان الشطى هو صاحب الخطوة الأولى فى تجميع الديوان ، فقد استعنت - فى مختاراتى - بقصائد للعدوانى نسخها عن مجلة « البعثة » (وهذا سبب الكلمة التى أهديت فيها ديوان الشعر الكويتى إليه) وقد ظننت أن أحمد العدوانى سيشركنى مع من أختارهما لجمع قصائده وترتيبها ، أو سيقترح اسمى إذا كانا قد بدآ بعرض مشروعهما ، ولكنه لم يفعل ، ولم يفعلا ، وتلقيت نسختى بإهدائه ، مثل كثير من المعجبين بشعره ·

قبل أن يُطبع الديوان جرى تبادل حوار لاختيار عنوان ، اقترح الشاعر أحد عنوانين : « سمادير » - وهو عنوان لإحدى القصائد ، و« أجنحة العاصفة » وهو عنوان عام ليس مختصا بقصيدة ، وإنما جاء فى شكل صورة فى سياق قصيدة : « من أغانى الرحيل » (مايو ١٩٦٩) :

رَحَلْتُ عنكمْ
لكى أُمارسَ الحياةَ · ·
فى مغامرات · · ما لها نهايهْ · · !!
أُحسُّ فيها نشوةَ الخطرْ · ·
تَرِيشُ لى أجنحةً عاصفةً
تَضربُ فى الأجواءِ · · كالقَدَرْ

وإذا كان لابد من التمسك بالأجنحة ، فإن « روح » الديوان أقربُ إلى الأجنحة المتكسرة ، التى سبق إليها جبران خليل جبران ، فمغامراتُ شاعرنا ذاتُ منطلقات أرضية ، وبواعثها هموم اجتماعية فكرية ، وظلت فى صميمها فردية ، معزولة بالتأمل عن الحركة ، واستقراء الجماعة ، وتبنىٍّ أحلامها .

إن التدقيق فى قصائد الديوان يدلّ على أن الشاعر كان حاضرا فى مراحل إعداده للنشر ، ذلك لأننا نلاحظ :

١ - أن عددا من القصائد التى سبق نشرها فى أزمنة مبكرة ، حُجِبَتْ عن الديوان ، وقد أشار جامعا الديوان إلى هذا ، ووعدا باستدراكه مستقبلا .

٢ - وأن عددا من القصائد تمت مراجعته (ولابد أن يكون هذا من فعل الشاعر) فتم شيء من الحذف أو الإضافة محدود ، كما غيرت عناوين بعض القصائد .

٢ - محذوفات الديوان ، وما بعد الديوان :

هناك مقطوعات قصد بها المداعبة ، صنعها الشاعر فى بداياته ، ورأى - ونحن معه - أنها خالية من القيمة الفنية ، ولا ترتقى إلى مستوى الشعر ، مثل هاتين القطعتين ، وقد نشرتا بمجلة البعثة (نوفمبر ، ديسمبر ١٩٤٧) الأولى عن بدلة قديمة ، والأخرى محاكاة عابثة لقصيدة شوقى : « سلوا قلبى » وقد شاركه فى صنع هاتين القطعتين صديقه حمد الرجيب ، ولهذا نشرتا بتوقيع مركب من اسميهما : « العَدْرُجَيْبِى » ، والنظم فيهما ركيك مثقل بالضرورات والالتواءات ، وهذا مطلع القطعة الثانية :

سلوا جيبى غداة خلا وخابا	لعل له على المشرف عتابا
ويسأل عن فلوس كل شهر	فيصدم بالحقيقة ، واعذابا
يقول له رئيس البيت : امشى	فإن البيت يطلبكم حسابا

..... الخ .

أما حين ينفرد العدوانى بهذا المستوى من المداعبة ، فإنه يحافظ على مستواه ، فتحسّ أن وراء الكلام العابث شاعرا ، وهذه أبيات أربعة ، هى ما سمح بنشره من قصيدة مداعبة قالها أحمد العدوانى فى حفلٍ أقامه طلاب بيت الكويت فى القاهرة ،

تحية لمشرف البيت (عبد العزيز حسين) وقد عاد من الكويت متزوجا (مجلة البعثة - مايو ١٩٤٨) :

عَبَّ كأسَ الزواج خيرُ الصِّحاب ... فعزاءً يا معشرَ العــــزَّابِ !
حَالَ عــــن نَدْوَة العُزُوبَة قُطْبٌ ... كان فيها من أبْرَزِ الأقطــــابِ
أيها العازبون قد وَضُـــحَ الصبـ ... ـحُ وكان الزواجُ عَيْنَ الصَّـــوابِ
أَعْمُرُوا الأرضَ بالـــزواج وإلاَّ ... فعليكُمْ معرَّةُ الإجْـــــدَابِ !

هل ألمح هنا أثرا « عَقَّادياً » فى مداعبات عباس محمود العقاد له أشباه حين كتب عن أصدقائه وأقاربه ؟!

لقد اختفت « الإخوانيات » تماما ، مع اعتقادنا أن فترة القاهرة والحياة فى بيت الكويت لابد أن تكون أنتجت الكثير منها ، ولعل السبب فى حذفها أن الشاعر حَرَصَ على أن يقدم وجها واحدا إلى متلقى شعره ، وجـه رجل الفكر المهمـوم بالحياة العامة ، والمستقبل الإنسانى ، لبنى وطنه وأمته ، ونحن لا نستنتج هذا اعتمادا على قراءة « شخص » الشاعر وحسب ، وإنما قراءة شعره أصْلاً ، فقد استبعد من الديوان قصيدة (٢٣ بيتا) بعنوان : « من وحى الذكرى » وقد نشرتها مجلة البعثة (سبتمبر ١٩٤٧) فقد كان الشاعر حينها فى القاهرة ، أما ذكرياته التى يستوحيها ، فإنها فى الكويت ، ونثبتها هنا لما نجد لها من معنى وصلة بحياته الشعورية ، ولما تدل عليه من حرية الإحساس وصدق التصوير ، ولأنها علامة مبكرة على مقدرته فى الصناعة ، لعلها تتجاوز قدرة تلك القصائد التى واكبتها زمنيا ، وسمح بنشرها فى الديوان :

من وحى الذكرى

ذكراكِ أَمْ كأسٌ من الصَّهْبَــــاءِ ... ورُؤاكِ أَمْ فَيْضٌ من الأهــــواءِ
فَتَّانَةٌ نَشْوَى يَقُصُّ جمالُهــــا ... فَتَنَ الهوى وبشاشةَ النَّعْمَــــاءِ
طافَتْ على قلبـــى فَصَفَّقَ شَوْقُهُ ... وَجَرَتْ على قلبى فَرَقَّ غنـــائى
منْ كلِّ بَارقَة إذا عَاطَفْتَهـــا ... وَصَفَـــتْ لكَ الآءَ باللألاءِ
أو كلِّ خاطرة إذا استوحيتَهـــا ... جاشَتْ عليكَ روافدُ الإيحـــاءِ
يا حَبَّذَا ذكْرى الكـــويت وَحبَّذَا ... أوقاتُ صَفْوى وازدهارُ صبائى
أيَّامَ أُسْلمُ للفُتُوَّة مقْـــوَدى ... أتسقَّط اللَّذات فى الأرجـــاءِ
هَمِّى مُساجَلَةُ الهـــوى أوطارَهُ ... وإثارةُ الأنظارِ حـــول فُتَائى

مَنْ لى بهاتيكَ المرابعِ بعد ما أولَجتُ وانسَّـــد الطريقُ ورائى
وتَغَرَّبَتْ نفســى فكلُّ مُقَرَّبِ بالأمسِ منها ، أبْعَـــدُ الغُرَباءِ
جوْعَانُ والأثمارُ مِلْءُ مَزَاودى عطشانُ والأمْـــواهُ ملْءُ دلائى
وإذا سَلَكْتُ إلى السكينة خُطَّةً ثَارَتْ علىَّ سواكنُ الأنحَـــاءِ
أين السكونُ ! وكيف يهدأُ خاطرٌ قَلِقٌ على السَّراء والضَّــرَّاءِ
عَشِقَ السلامَ كما يُصَوِّرُهُ المُنَى خُلْوًا من الأوْهَانِ والأسْـــواءِ
وغَدَا يُفَتِّشُ عنه فى دنيا الورى فإذا به ضَرْبٌ من العَنْقَـــاءِ
خُلِقَ الثَّرَى ألا يظلَّ على الثرى عَيْشٌ بغير مُلاَوَةِ جَهْمَـــاءِ

* * *

وطنى بِحَقِّكَ هل حَفِظْتَ لغائبٍ حقَّ البُنُوَّةِ من هَـــوَى الآباء
أنا إبنُكَ الحانى عليكَ ولن ترى كَحُنُوِّ قلبى واكتمـــالِ وَفَائى
وطنى الكويتُ .. وَمَهْدُ كلِّ مُنجَّدٍ شَهْمٍ وكلِّ نجيبةٍ حســناءِ
نلتَ المُنَى وبَلَغْتَ كلَّ مُؤَمَّلٍ وتكفَّلَتْكَ رعايَةُ الأُمَنَـــاءِ
واحتلَّ نجمُكَ فى السماء مَحَلَّةً عُلْيَا تسامتْ كوكبَ الجَـــزَاءِ
دُرَرُ الخليج أحدُهُنَّ تألقًا مِنْ دُونِ ساطعِ نجمك الوضاء
وتأصلَتْ فيك الفُنونُ وأطْلَعَتْ منك المعارفُ أخلَدَ الأسماء

لا يزال المطلع ينتمى للتراث الشعرى العربى ، إذ تستجلب الذكريات البعيدة ، وتناظر ، بالحنين إلى المرأة ، أو مجالس النشوة بالكأس ، وقد ألمح فى هذه القصيدة، نوعا من استدعاء قصيدة مطران خليل مطران الشهيرة : « المساء » ، ومطلعها :

داءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيــه شِفَائى مِنْ صَبْوَتِى فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائى

إن التباعد فى الغرض الشعرى ظاهرى تماما ، فكلا الشاعرين يملكهما الحنين ، ويخفق قلباهما باللوعة ، واستدعاء الذكريات العزيزة ، القريبة ، والشعور بالغربة ظاهر فى القصيدتين ، منصــوص عليه - فى هذه الفترة المبكرة - فى قصيدة العدوانى ، والقصيدتان متفقتان وزنا وقافية ، وكلمات القافية مستوحاة ، ولعل أحمد الشرباصى (فى : أيام الكويت) حين أشار إلى تأثر الشاعر بشعر خليل مطران

(بل جعل اسمه الأول فيمن تأثر بأشعارهم من المحدثين) كان يضع فى اعتباره هذه القصيدة ، وقد يكون هذا التأثر الواضح هو السبب الأهم فى استبعاد الديوان لهذه القصيدة وإن كنا نعتقد بوجود سبب أكثر وضوحا ومباشرة ، فربما خفى هذا التواصل بين القصيدتين على غير المهتمين بالشعر ، أما هذا السبب الآخر ، فإنه ماثل فى تلك « الصراحة » التى عبرّ بهـا الشاعر عن جانب من عواطفه وسلوكياته ونوازعه ، فى تلك الأبيات :

يا حبَّذَا ذكرى الكويت وحبَّذَا ... أوْقَاتُ صَفْوِى وازْدهَارُ صِبـائى
أيامَ أُسْلم للفُتُوَّة مِقْوَدِى ... أتَسَقَّطُ اللذات فى الأرْجـاء
همِّى مُساجَلَةُ الهوى أوطارَه ... وإثارةُ الأنظارِ حَوْلَ فُتائـى

. . . . .

إن الأبيات التالية أكثر أهمية ، وأقوى صياغة . ولكن هذه الأبيات الثلاثة ، التى تفصح عن حياة (كانت) خفية ، أو خافية ، مصدّرة باسم الكويت ، هى السبب المرجح لاستبعاد هذه القصيدة،ولعل الشاعر لم ينشرها – حين صنعها – إلاّ بدافع أن المجلة الطلابية كانت لا تزال مجهولة لم يعرف بأمرها أحد غير المتصلين بأمور النشاط الطلابى فى القاهرة ، ولعله ندم على هذا النشر ، ولهذا لم يعاود التجربة .

وسبق أن أشرنا إلى ملابسات نشر « ذكريات فى حان » ، وأن وجه التسامح فى إذاعتها على الناس أن الشاعر كان قد تجاوز الخمسين ، وأنها – بموضوعها – تنتمى إلى زمن تمّ نسيانه ، وربما دخل فى هذا السماح أننى أضفت القصيدة إلى مقال كانت وسيلة نشره مجلة فصلية ، ذات طابع اجتماعى ، وأرجِّح أن القصيدة التى استخرجهـا جامعـًا الديـوان ومنسقـاه ، وهى قصيـدة « نهداك » وقد نقلاهـا عن « الكشكول الأحمر » مرت من « ثقب » الاعتبار الزمنى ، وأنها فى سياق الديوان ، وقد كانت هذه القصيدة مما أَذنَ العَدْوَانى باطّلاعى عليه ، ولكن فضلت « ذكريات فى خان » عليها لما لها من قيمة فنية وإنسانية ، وهذا لا يتوافر لقصيدة « نَهْدَاكِ » التى تقوم على تَلْفيقـاتٍ واضحة ، ولا تُنْبِىءُ عن عاطفة ، حتى ولا الانفعال الجنسَى !!

ثم نتأمل القصائد المستبعدة من الديوان ، ذات الطابع « السياسى » فنجد بين أيدينا عددا كان من المهم ألا يستبعد ، نتذكر قصيدة « تحية العهد الجديد » – (سبقت الإشارة إليها فى الفصل الأول ، وما نرجح أنه ترتب عليها من عزوف الشاعر عن

الشعر ، أو عن نشر شعره نحو عشر سنوات ، اكتفاء ببعض الأغانى) فلا نملك إلاّ أن نطيل العجب أنه لم يأذن لها بمكان فى ديوانه ، إذ كان - حين صدور الديوان - قد مضى على نشرها الأول بمجلة البَعْثَة نحو ثلاثين عاما ، وكان الحاكم الذى وُجِّهت التحيةُ إليه قد رحل عن دنيانا منذ ربع قرن ، وتولّى أميران بعده !! فهل كان الشاعر يريد استبعاد أية قصيدة تثير قلق الماضى أو تذكّر به بعد أن طواه النسيان ؟ (وكان من أتحدث إليه من أدباء الكويت عن هذه القصيدة يبدو عليه شعور المفاجأة ، ربما لوجود هذه القصيدة ، وربما لما يحمله مضمونها كما رأيته) أو كان يستبعد القصائد ذات الارتباط السياسى بوجه عام ، لأنه يريد أن يقدِّم نفسَه لقارىء شعره على أنه شاعر إنسانى خالص ، لم يتجاهل روابط المكان والزمان ، ولكنه لا يريدنا أن نعتقد أنها - فى مستواها الإقليمى - قد وَجَّهَتْ موهبتَه ، وسيطرتْ على انفعالاته وقتًا ما ؟ .

إننا نرجح هذا الاحتمال الأخير ؛ لأنه استبعد قصيدته (المنشورة فى آخر الكتاب التذكارى) تحت عنوان : « يا واضعى الدستور » ، ولا نجد إشارة أو تضمينا يدل على سبق نشرها ، رغم افتراض أنها نُشرت عام ١٩٦٠ حين كُوِّنت لجنةٌ لوضع دستور الكويت ، وعلى أساسه أعلن الاستقلال (١٩ يونيو ١٩٦١) ، ولأنه استبعد قصيدته الأخرى ، بعنوان : « كُنَّا لها يومَ النِّزال دَمَارَها » ، وقد قالها فى وداع كتيبة من الجيش الكويتى توجهت إلى منطقة القناة ، لتَقف إلى جانب الجيش المصرى (يوم ٢٧ / ٥ / ١٩٦٧ - وقد نشرت أيضا فى نهاية الكتاب التذكارى) فلعله نظر إلى هاتين القصيدتين ، على ما فيهمـا من نُبْل المشاعر الوطنية ، على أنهمـا من قصائد « المناسبات » إذ ترتبط الأولى بوضع الدستور ، والأخرى بأحداث حربَ ١٩٦٧ والنكسة التى تمخضت عنها .

ثم نتأمل قصائدَ أخرى نبحث فيها عن سبب الحجب عن الديوان ، فنجد قصيدة : « أرض الجدود » وهى من القصائد الجيِّدة ، ذات الوشائج التراثية العميقة ، والإيقاع البديع :

شَدَا لَكِ المجْدُ وغَنَّى الظَفَرُ ... فاختَالَ بَدْوٌ وتَبَاهَى حَضَرُ
أرضَ الجُدودِ ! والليالى سِيَرُ ... هل أشْرَقَتْ إلاّ عليكِ السِّيَرُ

* * *

قالوا : الكويت ؟! قلت : ذاكَ كوكبٌ تهفوله النجـــــومُ حينَ تَنْظُرُ
العزّ فُى ساحـــاته معـــــاتب طابتْ مجانيها وطـــابَ الشَّجَرُ

وهى من خمسةَ عَشَرَ بيتا (وقد تضمنتها مقالة زوجة الشاعر الدكتورة دلال الزبن المنشورة فى صدر الكتاب التذكارى) . وكذلك قصيدته التى غنتها أم كلثوم (وقد غنت القصيدة السابقة أيضا) وهى بعنوان : « يا دارَنا يا دار » ومطلعها :

يا دارَنا يا دارْ
يا مَنْبتَ الأحرارْ
يا نجمة للسَّنَا
على جبين المُنى
السِّحْرُ لما دَنَا
غَنَّى لها الأشعارْ

وفيها مقاطعُ فائقةُ الحنين والصدق والجمال :

التِّبْرُ فىَ برِّها
والُدُّر فى بَحْرِها
والحبُّ فى صَدْرِها
نَبْعٌ من الأمْطَارْ

ونعيد طرح التساؤل : لماذا استبعدت هاتان القصيدتان ، وهما من قصائد الوطنية ، ولا يدخل شعر الوطنية فى « المناسبات » حتى وإن ارتبط بمناسبة ؟!

إن سبيل التصور الصحيح لموقف الشاعر من هذه القصائد جميعها ، والسبب «البعيد » لحجبها عن الديوان يظهر حين نقرأ قصائد الديوان قراءة خاصة . هل نقول إن اسم « الكويت » لم يظهر فى ديوان « أجنحة العاصفة » غير مرة واحدة ، فى سياق قصيدة رثاء صديقه عبد الوهاب حسين ، حين قال عن موت هذا الصديق :

نَكْبَةٌ هزَّت الكـويتَ كُهُولاً وشَبَابًا وروَّعَتْ كلَّ أُسْرَهْ
وعزيزٌ على الكويت إذا ما فَقَدَتْ رائدَ الشباب وَبدْرَهْ

هذه هى المرّة الوحيدة التى نُصَّ فيها على اسم الكويت فى قصيدة ، أما رثاء

الشاعر لوالده ، فقد ذكر اسم قرية بحرية جميلة ، فى منتصف الطريق ما بين الكويت العاصمة ، و « الأحمدى » ميناء تصدير النفط - وهى قرية « الفنْطَاس » ، ففى ختام تلك المرثية يناجى أباه الراحل ، فيقول :

أَبَتاهُ ! قضَّيْتَ الحيا ةَ لكلِّ مَأْثرَة كَسُوبْ
وخَلَصْتَ منها الطاهرَ النيا تِ من عَرَضٍ يَشُــــوبْ
لَمْ تَخْتَدِعْكَ كواذبُ الآما لِ فى الدنيـــــا الكذوبْ
نَمْ فى ثرى «الفنْطَاس» قد جاوَرْتَ علاَّمَ الغيُــــوبْ
وتركتَ بعـــــــدَكَ سيرةً صفحاتُها زَهْـــــرٌ وطيبْ
قد كنتَ نورًا للعيـــــونِ فصِرْتَ نــــورًا للقَلوبْ

ثم لا نجد ذكرًا لاسم الكويت ، أو مَعْلَمًا من معالمها باسمه ، على مدى مائتين وثلاثين صفحة من الشعر ، هى محتوى ديوان : « أجنحة العاصفة » !!

● **وهنا نذكِّر ببعض الأسس :**

١ - إن تيّار الشعر الجديد الذى يعتبر أحمد العدوانى إحدى موجاته فى رفضها لشعر المناسبات ، وإدانة هذا الشعر حتى لدى الجيل السابق (جيل شوقى وحافظ والتالي لهما) لم يستبعد الوطنية ، بل خاض غمارها ، ولم يجانب « الوطن الخاص» بل غَنَّى له ، واستمرّ فى الغناء حتى استحال رمزا . هل ننسى قصائد السياب فى قريته « جيكور » ونهر « البُوَيْب » ؟ هل ننسى قصـــائد صــــلاح عبد الصبـــور عن « زهران » - بطل دنشواى الشهيد - وقصائده عن حرب السويس (١٩٥٦) وقصائد أحمد عبد المعطى حجازى: « الطريق إلى السيدة »، وموت بائع الليمون فى الميدان ؟ .. إلخ . لم يكن ذكر « المكان » عائقا دون فنية الأداء ، وإنسانية الرؤية .

٢ - أَبْدَيتُ ملاحظاتٌ على « توجُّهات » أحمد العدوانى الشعرية ، ولم يكن منها - مطلقا - أنه لا يذكر وطنه ، ولا يلهج بحبه . لُوحِظَ عدم وضوح تبنّى الأهداف القومية ، مع أنه عاصر المدّ العالى للشعور القومى ، وإعلاء شعار الوَحدة العربية ، وليس فى الديوان قصيدة تعبّر عن هذا الهدف السامى ، أو تشحن المشاعر فى اتجاهه ، وإنما هناك قصائد « رمزية » مبكرة ، مثل : « نداء » (فبراير ١٩٤٩) التى ينادى فيها :

رُعَاةَ الشَّاءِ فى دُهـــْـمِ الرَّوَابِى: أَفِيقُوا ! فالحمَى وَشْكُ انْتهابِ
تَوَسَّدَتِ الثعـــــالبُ جَانِبَيْه ولابت حَــــولَهُ طُلْسُ الذِّئابِ

وهذا الشهر الذى شاهد نشر القصيدة فى مجلة البَعْثة كان بداية النهاية المؤلمة لحرب فلسطين الأولى ، فالقصيدة يمكن أن تُعَدَّ مساهمة - من بعيد - فى تنبيه الغافلين ، وهى دعوة إلى العدل الاجتماعى ، أكثر منهـا دعوة إلى صحوة قومية أو وحدة سياسية ·

وكذلك يمكن النظر إلى قصيدته - التى تقع فى منتصف مراحل شعره « إلى القطيع » (يناير ١٩٦٧)، وهى تأخذ طابعا تهكميا تحذيريا ، تُكْشَفُ فيه أقنعةُ الزيف التى يختفى وراءها جبابرة الحكام ، مخادعين لشعوبهم بشعارات زائفة ، مُفْرَغَة من المعنى ، معاكسة لطباعهم الدموية الراسخة !! ونحن نعرف أن للشعر القومى صيغته الخاصة ، لأن هدفه حشد الجماهير وراء المبدأ ، واستثارة نخوتها ومخزون تجاربها التاريخية ، وليس فى قصائده من هذا القبيل - الرمزى - شىء من هذا ·

وأيضا لوحظ على شعر العدوانى عدم وضوح الشعور الدينى ، قد يَقْصدُ أصحاب هذه الملاحظة أنه ليس للشاعر قصائد تتغنى بالأمجاد الدينية ، وكان هذا عرفا سائدا لدى شعراء جيل شوقى ، أن يقولوا فى ذكرى المولد ، وفى استهلال العام الهجرى ، وما أشبه هذا من ذكريات إسلامية · لكننا إذا أعطينا الشاعر الـمعاصـر- أو أعطى هو لنفسه - حق تجاوز شعر المناسبات ، فإنه لن يتطرق إلى الموضوعات المستندة إلى « التاريخ » ، ولا تذكر إلاّ مع حضـــور هذا التاريخ !! ولكن ، هناك مستوى آخر ، أقل ظهورا ، وأخفى تحديدا ، لكنه أعمق أثرا ، وهو تَجَلِّى قِيَم الدين وأساس أخلاقياته فى وصف الأحداث والأشخاص · وليس من شك فى أن إعلاء الشـاعر لقيم العدل ، والديمقراطيـــة ، واحترام البشر ، والعمل ، تقارب بينه وبين « روح » الأصول الإسلامية ، لكنه أطلّ عليها من زاوية « التقدم » وبناء مستقبل إنسانى فاضل ، وليس من زاوية أنها مبادىء إسلامية ، ودعوة ربانية !! لعله حاول هـذا فى مرحلة متأخرة ، حين تقدمتْ به السِّنُّ ، أو وُضِعَتْ أمامَه تلك الملاحظةُ ذاتُها ، فنجد عبارات مثل :

لا ، لا ، إليكمُ عنّى
أنا هنا حفيدُ الأنبياء

وليس لى غِنىً عن السماء

(قصيدة : تلك السماء / مارس ١٩٦٩)

مادمتَ فى الزمن الردىء فكلُّ مَنْ
يهوى العُلاَ فمصيرُه الإعدامُ
تلك الوقائعُ لا خُرافةُ مَعْشَر
أهلُ الحماسة والمجالُ كلامُ
وإذا تَنَاوَحَت الرياحُ تهاربوا
فإذا الرؤوس تُديرُهَا الأقدامُ
. . . أسلَمْت يا ربِّى إليكَ إرادتى
وقيادتى ، وكَفَانِىَ الإسلامُ . .

(قصيدة : خواطر / يناير ١٩٧٦)

ثم هناك قصيدة : « الناسك وشكوى الشيطان » (فبراير ١٩٧٦) وفيها يلجأ الشيطان إلى الخالق جلَّ وعَلاَ ، يسأله أن يُعفيَه من مهمة إغواء الناس ، إذ يعترض القرآن سبيلَ إغوائه ، كما أن « الكبراء » الذين أغواهم من قبل ، تراجعوا عن انتمائهم الشيطانى ، أمام المآذن المكبِّرة . وحين يتصاعد لهيب الحرب الإيرانية – العراقية عام ١٩٨٠ وتبدو نذرها فى صدامات الحدود ، فإن العدوانى يرى فيها طوفانا قادما ، فيستغيث مناديا :

يَا نُوحُ أدْرِكْنَا
فليس إلاَّ أنتَ بينَ الأنبياء
سَادَ على الطوفانْ
وعادَ بالحياة والأحياءْ
على سفينةِ الهُدى إلى برِّ الأمانْ
. . .
يا سيِّدَ الربَّابِنَةْ
يا نوحُ أدركنَا

من غَرَقٍ مَهِينْ

(خطاب إلى سيدنا نوح - ديسمبر ١٩٧٩)

وهناك لفتة فارقة ، مهمة ، فإن الشاعر العدوانى يفصل بين قِيَم الدِّين ، والإيمان بالخالق عزّ وجلّ ، وبين المشتغلين بالدين ، يريدون احتكار القوامة على مبادئه وتفسير نصوصه ، ولا يرى فى مجموعهم أنهم أهل للقيام بهذه المهمة الصعبة، بل يراهم - عكس ذلك - أداة فى يد الحكام ، ففى رأيه أننا نعيش :

فى زَمَنٍ دولتُهُ
عِمامةٌ وعَسْكَرْ

(تأملات ذاتية / ١٩٨٠)

وهو يقبل التفسير المادّى للتاريخ ، ودور رجال الدين للترويج للقوى الحاكمة (وقد أوضحنا هذا من قبل) ومع هذا فإنه يبدى أسفا أن يأتى هذا التصور الذى يجد عليه الشواهد ، من الملاحدة !! وفى هذه الصياغة من « الإيمان » قَدْرٌ عظيم :

عِمَامَةٌ على ضفاف مائده
وَثيقةٌ ما بين سُكانِ القبورْ
وساكِنِى القصورْ
كانتْ ، ومازالتْ على مختلف العصور . . خالدهْ
تصوِّر التوراةَ والإنجيلَ والقرآنْ
حَسْبَ مُرادِ الطبقاتِ السَّائدهْ

* * *

كلِمَةٌ قالتِ بها العصورْ
لكنها وَا أَسفَا !!
ما آمنَتْ بها إلاَّ الملاحِدَهْ . .

(كلمة العصور / يناير ١٩٧٦)

٣ - وتقول زوجة الشاعر - فيما تكتب عن سيرته فى الكتاب التذكارى :

« وامتدادا لروحه الوطنية وحسه المرهف كتب قصيدة رائعة بعد الاعتداء

العراقى على الأرض الكويتية ، عندما حاولت العراق غزو « الصامتة » ، فكانت القصيدة : «أيتها الريح الكويتية » ، والتى نشرتها مجلة وزارة الإعلام (الكويت) عام ١٩٧٣» .

فهذه القصيدة « الانتمائية » البَازِغَةُ استُبْعِدَتْ أيضا ، وفى عنوانها نصّ على الكويت ، وفى سياقها ذكر للمناسبة .

٤ - **وتحت عنوان :** « شهادة لصديق راحل » يكتب الدكتور فؤاد زكريا كلمة تأبين (نشرت فى جريدة الوطن ٢٠/٦/ ١٩٩٠ - وتضمنها الكتاب التذكارى) يحكى فيها عن الشاعر : « كان يصرّ ، فى أحاديثه معى خلال سنواته الأخيرة ، على أنه متصوف ، وكنت أداعبه متسائلا : كيف تستطيع الجمع بين النظرة العقلانية المتفتحة على كل ما هو جديد ومتطور ، وبين عزوف المتصوّف وانصرافه عن عالم التغيرّ والتحول ، واندماجه الكامل فيما هو أزلى وشامل ؟ غير أن أحمد العَدْوَانى كان يؤكد لى أن لديه صيغته الخاصة للتصوّف ، وهى صيغة لا يرى فيها أدنى تعارض بين هذين الجانبين .

وكنت فى قرارة نفسى أؤمن إيمانا كاملا بما يقول ؛ فقد كان أحمد العدوانى مترفعا على التفاهات والصغائر ، منشغلا بأسمى القيم والمعانى ، عن تلك الأغراض والمنافع الهزيلة التى يُفْنِى الناسُ أعمارَهم من أجلها ، وهذا هو جوهر التصوّف . وكان فى الوقت ذاته مؤمنا بالعقل والتقدم ، يقف جنبا إلى جنب مع أشجع المناضلين ضد سيطرة قوى الظلام والجهالة والتعصب ، فى هذه المرحلة المضطربة من تاريخ عالمنا العربى ، وهذا هو جوهر العقلانية » .

٥ - وهذا الذى عبر به الشاعر عن ذات نفسه ، وأنكره المتفلسف أو عَجِبَ منه، ثم راح يسوّغه موفقا بين ما يراه - من منظوره العلمى الأكاديمى - لا يتفقَ ، من مطلب العزلة والترفّع والثبات لدى الصوفى ، والإيمان بالتحليل العلمى وضرورة التطور والبرهنة العقلية ، واعتبارها الفيصل بين الصواب والخطأ لدى العقلانى ، هذا القول سبقت إليه دراستنا عن العدوانى الشاعر ، والعنوان يعطى هذا المؤشر : «شاعر متصوّف فى محراب المجتمع » (مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - ابريل ١٩٧٦) وليست القضيةُ - فى صميمها - سَبْقَ عُنْوان ، أو سَبْكَ عُنْوان ، فأساسها البصر بصناعة الأدب ، وبسيكولوجية الإبداع الشعرى بصفة خاصة ، ولهذا لا يمكن

تصنيف الشاعر - أى شاعر - خاضعا لتصنيفات العلوم ، أو المواقف ، أو المذاهب ، إنه عَالَمٌ - بفتح اللام - قائم بذاته ، وتأطير إبداعه لا يخضع لأى رؤية مسبقة أو تصنيف جاهز · وفى الدراسة المشار إليها حددت الأسباب ، كما ظهرت الملامح عبر المراحل مرتبطة بمعاناة مزدوجة : للحياة ، وللفن الشعرى وأساليبه ·

وحتى لا نقع فى التكرار ، وترديد ما سبق قوله ، ولأنه مطلوب لنا هنا ليكشف لنا حدود الصورة وملامحَها التى أراد الشاعر أن يراه بها مُتَلَقِّى ديوانه ، ومطلوب لنا ليفسر ويعلل لماذا استبعد العدوانى من ديوانه القصائدَ الوطنية ، وقصائدَ المناسبات ، ونادرا ما يذكر العرب (المعاصرين) مكتفيا بالإشارة إلى القيمة التاريخية كرمز حضارى ·

فى مقدمة تلك الدراسة تركيز على « قلق الفكر » وأنه - عند العَدْوَانى - عميق صعب الرضا ، وأن هذا القلق طويل الصحبة له ، حتى لكأنه مصدر شاعريته من الأساس · إن العدوانى يؤمن - كما تدل قصائده - بأن التجربة الإنسانية ملازمة للنقص ، إنها لا تكتمل ، قريبة من القمة ، غير أنها لا تبلغها ، وهذا الموقف قَدَرٌ وَجُودِىٌّ خُطَّ على جبين المصير الإنسانى ، ولكنه - فى ضوء إدراك فلسفىٍّ مُعَيَّن - لا يؤدى إلى الإحباط واليأس ، بقدر ما يؤدى إلى ضرورة المعاودة والاستمرار ، وبذلك يتحول « العمل » إلى غريزة وقيمة فى ذاته ·

إن المرحلة الأولى من شعر العدوانى تكشف عن اهتمام واضح بذاته، بفرديته ، ومجموعة التساؤلات ، ونهاية الحوارات التى طرحتْها القصائدُ المبكِّرة تُقنع بهذا ، ومن المتوقع أن تكون « الرومانسية » إطارا وأساسًا لهذا النزوع الفردى ، كما كانت مُغَذِّيًا لِقَلَقِه المشار إليه ، بكل ما يؤدى إليه القلق من رفض وتمرد ، ورغبة فى الانطواءِ والعَزلة ، إلى درجة الحنين إلى حياة الكهف :

لقد طابَتْ حياةُ الوَحْشِ عندى   فَبتُّ ولى بهـــــا لَهَفٌ وغُلَّهْ
فهلْ لى أن أَفِرَّ إلـــى البَرَارى   وأسْكُنَ قلْبَ مَوْمَاة مُضـــلَّهْ
إذَا ما جـــــنَّ لَيْلِى طالَعَتْنى   كواكبُ فى نواحى الأفْقِ جَذْلَهْ
وأملأ من رحيقِ الفجـــرِ كأسى   وأغزلَ من شُعاعِ الشمسِ حُلَّهْ !
وأحْسَبَ أن هذا الكونَ مُلْكى   وأنى قد صَنَعْتُ الكونَ كُلَّهْ

وإن عَبَسَتْ لى الأنواءُ حينًا وثارَتْ بى الزوابعُ مُشْـــمَعلَّةْ
أوَيْتُ - على يقينٍ من رِضَاهَا إلى نَفَقٍ ضَرَبْتُ عليــــه كُلَّهْ
أُصيخُ إلى العناصرِ حين تَغْلى مراجِلُها إصَـــــاخةَ مَنْ تَألَّهْ

هذا ما يقوله شعر أحمد العدوانى عام ١٩٥٠ وهو يقارب الثلاثين من العمر ، وهو ما سيقوله وقد أتم الخمسين فى « شطحات فى الطريق » - كما سنرى ، والاختلاف فى الأسلوب ، وليس فى الرؤية ، أو المعنى المستخلص ، فهنا (فى قصيدة : خطرات) تَمَرُّدٌ رومانسيٌّ وحُلْمٌ هارِبٌ ، (وهناك فى الشطحات) نُزُوعٌ صُوفِيٌّ مترفع ، ونزعة تأملية كونية .

وفى شعر أحمد العدوانى يتجلى الاهتمام بالسياسة فى شكل رؤية اجتماعية ، إنه يرسم ، ويحلم ، بمجتمع مستقبلى ، ينال فيه « الإنسان » كرامته وحريته بالعدل، ويعمل عمل الأحرار المبدعين للمجال ، وليس عمل العبيد لإسعاد السادة .

لقد عُنِيَتْ الدراسةُ - ذات المنحى الفنى التاريخى - برصد انعكاسات الزمن على نوعيات التجارب ، وتطوير الأداة ، أو الأسلوب ، فحين عاد العَدْوَانى إلى الشعر - أو عاد إليه الشعر - بعد انقطاع أو صمت السنوات العشر ، فإنه يعود لا من حيث توقف ، وإنما يعود إلى النقطة التى بلغها الشعر العربى - فى صيغته الحديثة - فى أواسط الستينيات ، وأنه حين دهمته أحداث النكسة العسكرية الحضارية (عام ١٩٦٧) - وكان قد ودّع الكتيبة الكويتية المسافرة إلى منطقة القناة ، بقصيدة خطابية طافحة بالثقة والاستعلاء ، إذ يقول مطلعها :

حَيَّتْكَ أجدادٌ وَرِثْتَ فَخَارَها وَرَعَتْكَ أمجادٌ حفظْتَ ذمارَها
بُورِكْتَ يا جيشَ الكويت وبورِكَتْ أيْد أعدَّتْ للعُلاَ أقمارَها
وتقدسَتْ أرضٌ نَمَتْكَ وَقُدِّسَتْ حَرْبٌ تخوضُ إلى الخلود غمارَها
فاصعد إلى فَلَكِ المعالى ، إنما تَهْوى المعالى من يَرُومُ مَنَارَها
وهناكَ فى سيناء إخوانٌ لنا عَرَكُوا الخطوبَ وروَّضُوا أخطارَها

إن الكتيبة الكويتية لم تصعد فى سيناء إلى فلك المعالى ، كما أن إخوانهم فى سيناء لم يروضوا الخطوب ، وإنما تجرعوا مرارتها ، فكان ما كان . وهنا - استبعدت القصيدة من وجدان الشاعر ، ثم ديوانه ، ولزم الصمت تماما ، إلى أن يعود إلينا

بقصيدة « اعتراف » بعد عامين من النكسة - من الصمت ، ليطالبَنا بأن نُحدِّقَ فى مرايا أنفسنا ، لأن اكتشاف الذات ، بشجاعة الصدق ، هو البداية المطلوبة ·

إن البحث عن أصالة عميقة الجذور للإنسان العربى هى النقطة التى تصلح مفتتحا للتغيير ، وإن الحقيقة الكبرى - فى نزوع صوفى مترفع عن الانغماس فى الواقع المُتَرَدِّى - هى التى تستحق العكوف عليه · وهكذا انتهى الشاعر إلى أن وضع البُعد الحضارى مكانَ البُعْد الاجتماعى ، واستمر الاتّجاهُ التأمُّلىُّ الفلسفُّى ، بل ازْدَهَرَ بعد تراجُع ، فتقدم مستعِيدا مساحته الواضحة ، غير أنه أخذ طابَعًا صوفيا (وبين الرومانسية والصوفية أكثرُ من وَشيَجة) فلم تعد ريادة التغيير ومجابهة الخطر هى ما يهتم له الشاعر ، وإنما صار الرحيل إلى عوالم غريبة ، تصنعها توليداتٌ ذهنية ورؤى سرابية (أو سمادير) هى الإطار العام لشعر المرحلة المتأخرة ، والصوفية - بهذه الروابط مع الواقع - لا تكون انسحابًا من الحياة الاجتماعية أو رفضًا لها ، فالمُنْسَحِبُ الصوفُّى - كما ألمح فؤاد زكريا - معتزل ، غائب ، لا يشعر بالآخرين ، والرافض لا يمدّ خيوطا للحوار ، فصوفية العدوانى اجتماعية فى صميمها ، حضارية فى رؤيتها وأهدافها ·

وبهذا نحسب أننا أوضحنا الدوافع التى أدت بالشاعر إلى استبعاد (وفى رأى جامعى الديوان : تأجيل) قصائد المناسبات ، والمبالغات ، والوطنية ، والقومية · لقد أراد أن يكون إنسانيًا خالصا ، فإذا استعدنا ما نتصور أنه من طباع العدوانى المستقرة ، « وعاداته » العقلية ، وهو أنه قلق تجاه كل شىء ، فإنه يكون قد آثر الاكتفاء بما هو إنسانى ، لأنه لا يخضع - فى التلقى أو الحكم النقدى - لضغوط وتيارات مرحلية ، ولأنه القدر الذى يمكن الاتفاق عليه ·

وقد يغلب على الظن أن العَدْوَانى حين اتجه إلى ما يمكن اعتباره اتجاها إنسانيا ، صوفيا ، عند عودته إلى الشعر (١٩٦٣) لم تكن المساحة الخالية - أو شبه الخالية - فى خريطة الإبداع العربى تسمح له بالانفراد ، فى غير هذا المكان · كان السَّيَّاب والبَيَّاتى فى العراق ، وعبد الصبور وحجازى فى مصر يمزجان الشعر بالسياسة ، وبالقومية ، مزجا قويا مؤثرا جعلهما شعراء جماهير ، وندوات ·

وكان نزار قبّانى قد بنى اسمه على أنه شاعر العِشق والجِنْس ، وهذان النوعان لا ترحب بهما البيئة الكويتية ، وإذا كان للعدوانى تجربة قاسية مع الشعر السياسى ،

فإن الصورة التى يرتضيها لنفسه (وربما طبيعته وظروفه الوظيفية والاجتماعية) لا تأذن له بكتابة قصائد من نوع « نهداك » و « ذكريات فى حان » اللتين احتاجتا إلى أكثر من ربع قرن ، لتنشرا فى سياق الديوان ، وهما بعيدتان تماما عن نوع الصراحة التى يكتب بها نزار قبانى قصائدَه ·

ولقد كانت الفرصة متاحة - أمام العَدْوَانى - للعودة إلى الشعر السياسى ، بدءا من هذه القصيدة التى ودّع بها الكتيبة الكويتية الذاهبة إلى جبهة قناة السويس ، لكن الهزيمة قطعت عليه هذا السبيل ، ثم أعقبها ظهور شعراء المقاومة (محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما) وكان لهم موقعهم وطريقتهم الخاصة من وحى تجربتهم المباشرة ، وهى تختلف عن تجربة العدوانى وموقعه ، ولا تسمح كرامته الفنية أن يكون مقلدا لهم ، وفى تلك الآونة ذاتها لمع نجم محمد عفيفى مطر ، واتجه إلى الصورة الأسطورية ، واستيحاء اللحظات الدقيقة والمشاعر المتسربة ، لكنها معجونة بموقفه (الاشتراكى) وصادرة عن معاناته العملية مع أجهزة المطاردة والقمع · وفى كل هذا تتخلّف أو تختلف تجربة العدوانى ، وهكذا وصل إلى شاطىء شطحات الصوفى وتأملات المتفلسف ، مطمئنا ، إلى أنه لم يغيّر جلده الاجتماعى وتطلعه الحضارى ·

لقد شمل الاستبْعَادُ مقطوعات لها هذا البُعْدُ الفلسفُّى والأسلوب الصوفى ، لكنها قليلة ، وربما محدودة القيمة ، ولهذا نرجح أنها استبعدت من الديوان لأسباب فنية ، مع ما تحمله من ملامح إقليمية (مكانية) : مثل قطعة بعنوان : « وقفة على الديار » (مجلة اليقظة ١١/١٢/١٩٧٢) وفيها يصف دياره بأنها : مَنْبتُ العَرَارِ والخُزَامَى ، ومجد أجداده العرب ·

وتلك القطعة الأخرى بعنوان « الليل حياة الحرية » (جريدة القبس « الملحق » ١٥/٤/١٩٧٤) وفيها يقول :

فى الليلِ أكونُ ضميرَ الليلِ
بتلاوة ألفاظ سحريهْ
فأصيرُ حياةً فلكيَّهْ
وأُكَوْكِبُ رُؤْيَا كونيَّهْ

اللّيلُ ، الليلُ ، الليلُ ، الليلْ ،
الليلُ حياةُ الحرّيهْ .

فمع أنها تنصّ على ما سبق إليه فى « شطحات فى الطريق » بلغة فنية أرقى ، لأنها تقوم على التصوير والإيحاء ، وليس التقرير والمباشرة ، من أنه يصبح كونيا ، يفقد فرديته ويصعد إلى الأفلاك ، فإنه استبعد هذه القطعة أيضا ، ربما لتَنَاقُضِ رمزِ «الليل » مع « الحرية » ، ولما توحى به عبارة : « الليلُ حياةُ الحرية » من تَحديدٍ لتلك الحرية التى لا يحصل عليها إلاّ فى الظلام !!

أما القليل الذى أضافه العدوانى فى السنوات العشر بعد صدور ديوانه فلا يزيد عما سبقت الإشارة إليه ، وقطع أخرى قليلة بعنوان : إنذار ، سؤال ، تصريح ، تحد، فى زمن الحجر ، وقد أُلْحقَتْ بالكتاب التّذْكارى ، فضلا عن قصيدة « قرار » وقطع تضمنتها مقالة زوجة الشاعر . أما ما لم ينشر إلى اليوم فيبقى مرهونا بظروفه.

* * *

٣ - مراجعات الديوان :

وكما تمّ استبعاد بعض القصائد لأسباب حاولنا تَلَمُّسَها ، بما نعرف من أخلاق الشاعر ونزعته ، وبما تدل عليه شواهد القصائد التى أَذِنَ لها بالبقاء بين دَفَّتَىْ الديوان حدثت بعض مراجعات لبعض القصائد ، يمكن أن نقول إنها لم تكن « جِذرِيَّة » ، فلم تتناول تشكيل قصيدة يمس صميمها، وإنما كانت المراجعة طفيفةً أو محدودة . ولا نزعم أننا تقصيْنا كل ما كتب كلمة كلمة مقابلة بين صيغة الديوان ، وصيغة النشر الأول عبر الصحف ، ومع هذا فقد فعلنا بالنسبة للعدد الأكبر ، وإذا جاز أن نعتبر بعض القصائد ذات أهمية عن بعض آخر ، فإن القصائد المهمة لم تطلها يد التعديل ، فيما عدا قصيدة « إليها » ، كما سنرى .

حدثت مراجعة لعناوين بعض القصائد ، ولعنا نتذكر أن أول نقد لإحدى قصائد العدوانى ، انصبّ على عنوان القصيدة ، إذ كانت بعنوان : « رأس حمار » وقد رؤى أن هذا النصّ على كشف حقيقة الرأس المختفى خَلف ستار ، فى عنوان القصيدة ، يفسد عنصر التشويق ، ويؤثر على التلقى ودرجة تفاعل القارىء . وقد نشرت القصيدة فى الديوان بعنوان : « رأس » .

وفى مجلة البعثة (يناير ١٩٤٨) نشرت قصيدة : « غنْوة » التى أصبحت «أغنية » فى الديوان فتم إصلاح اللغة .

أما قصيدة : « هند والزائر » فقد نشرت فى الديوان بعنوان : « هند والزائرة » وهذا خطأ مطبعى ، فليس فى القصيدة زائرة !! وإنما هو « الشاعر » الذى زار حماها .

أما قصيدة : من « أصداء الأسى : الآن » (مجلة البيان - يونيو ١٩٦٩) فقد نشرت بالديوان تحت عنوان « صدى الأمس » .

أما قصيدة : « مواقف » (مجلة البيان - يناير ١٩٧٦) فقد أصبحت فى الديوان بعنوان : « كلمة العصور » وهذا العنوان أكثر دقة فى الدلالة على مضمون القصيدة .

ثم نتجاوز مراجعة العناوين ، إلى مراجعة بعض الكلمات ، أو إضافة بيت ، وربما أكثر ، كما فى هذه القصائد :

١ - فى قصيدة « البحيرة الخالدة » :

- ولو سايَرُوا بعضَ ما بَهْرَجُوا   إذِنْ ألجموا الهممَ الواعِدهْ

أصبحت فى الديوان :

ولو سايَرُوا بعضَ ما بَهْرَجوا   إذَنْ ألْجَمُوا الهممَ الواقدهَ

- وماذا يُضـــيرُكِ منَ طيْشِنا   ومن نزواتِ لنــــا حائدَهْ

أصبحت فى الديوان :

وماذا يضيرُكِ مِن طَيْشِنَا   ومن نَزَوَاتٍ لنا حاقِدَهْ

٢ - فى قصيدة « نداء » :

- أتَسْقِيكُمْ وتُطْعِمكُم هنيئا   وتَلْقَى عندكم سُغبَانَ غابِ ؟

أصبحت فى الديوان :

أتَسْقِيكمْ وتُطْعمكم هنيئا   وتلقى عندكم ذُؤْبَانَ غابِ ؟

٣ - فى قصيدة « **خطرات** » :

- لقد ذَهبَ الصبّا إلاّ أقلّه   ولم تُطفَأْ لنار الشوق شُعْلَهْ
وغاياتى - كما كانتْ قديمًا -   خيـــالاتٌ على نفسى مُطلَّهْ

أصبحت فى الديوان :

لقد ذَهَـــبَ الصِّـــبَا إلاّ أقلَّهْ   ولم تُطفَأْ لوارى الشوق شُعْلَهْ
وغاياتى - كما كانتْ قديما -   خيـــالاتٌ على نفسى مُظلَّهْ
- وجَدْتُ لديهمُ للشرِّ دينًا   ولم أرَ عِنْدَهُمْ للخــــيرِ مِلَّهْ

أصبحت فى الديوان :

وجدتُ لديهِمُ للّشرِ دُنْيَا   ولَمَ أرَ عندَهم للخيرِ ملَّه

ولعل الصيغة القديمة أقوى ، للتناسب بين الدين والملة ، غير أن للشاعر تفسيره الخاص ، ودوافعه النفسية والعقلية ، ولعلنا نتذكر كيف أجاب المتنبى سيف الدولة فى نقدة لبيتين للمتنبى ، وآخرين - من قبله - لامرىء القيس .

- فأملأُ من رَحيقِ الفجرِ كَأْسِى

أصبحت فى الديوان :

وأَمْلأُ من رحيقِ الفْجرِ كَأْسِى
- وإنْ عَبَسَتْ لى الأنواءُ حيّنا   وثارَتْ بى الزوابعُ مُسْتَحِلَّهْ

أصبحت فى الديوان :

وإن عَبَسَتْ لى الأنواءُ حينًا   وثارتْ بى الزَّوَابعُ مُشْمَعِلَّه

وفى المعجم : اشمعلّ الرجل : ارتفع وشَرُفَ ، وخفَّ وَطرِب ، واشمعلَّتْ الدابةُ : نَشَطَتْ ومرحت ، واشمعلت الغارة : اتّسعت وشملَتْ (وهو المعنى الذى يرشحه السياق) ، واشمعَلَّ اللبن : غلبتْ حُمُوضَتُه !! . إن دلالة « مشمعلة » أقوى من « مستحلة » غير أننا نفضل الكلمة المأنوسة ، على المهجورة المُلْبِسَة ، وأيضا فقد يعنى الاستحـــلال الاستهـــانة والازدراء والاكتساح ، وفى هـــذا تتجـــاوز معنى « مشمعلة »

٤ – **فى قصيدة « فى المقبرة : بين الصدى والطيف »** :

– وقد نَسَتْ ما كانَ منكَ فى الليـــــــالى الخاليهْ

أصبحت فى الديوان :

ونَسِيَتْ ما كانَ منـــــكَ فى اللَّيـــــــالى الخاليهْ

وبهذا أمكن استدراك الخطأ اللغوى .

٥ – **فى قصيدة « رأس »** : وقد سبقت الإشارة إلى مراجعة العنوان ، تم أول تعديل بإضافة بيت ، وتغيير نسق آخر ، ففى النشر الأول ختمت القصيدة / القصة كالآتى :

– دونكُمْ فاخترقُوا السِّتْرَ يَبِنْ ذُو الاسْتِتَارِ
اتْبعونى ! فمَشَوْ من خَلْفِهِ دونَ انتظــــــــار
فأتى للشَّبَحِ المحجـو بِ مخفورَ الذِّمارِ
هتَكَ السِّتْرَ عليه فبدا رَأْسُ حِمارِ !

أصبحت فى الديوان :

دونكُمْ فاخترقوا السِّتْرَ يَبِن ذُو الإِسْتِتَارِ
اتبعونى ! فَمَشَوْا من خَلْفِهِ دونَ انتظارِ
فأتى للشَّبَحِ المحجوبِ مخفورَ الذِّمارِ
هتَكَ السِّتْرَ عليه فبدا رأسُ حِمارِ !

٦ – **فى قصيدة « نداء المعركة »** :

– والليالى ، ربَّما تَقْبَسُ . . لكنْ من عِتَابِكْ

أصبحت فى الديوان :

والليالى ، ربما تَعْبَسُ . . لكن من عِتَابِكْ
– جارفَ التَّيارِ كالسيلِ ، وكالبرُكانِ وَقْعَهْ

أصبحت فى الديوان :

جارفَ التيارِ كاللَّيْل ، وكالبرُكانِ وقْعَهْ

- لَكَ فى الدَّرْبِ رِفَاقٌ . . عَمَّدُوا الثورةَ بالدَّمْ

أصبحت فى الديوان :

لَكَ فى الدَّرْبِ رِفَاقٌ . . خَضَّبُوا الثورةَ بالدَّمْ

ونلاحظ أن : التعديل الأول قصد إلى المبالغة ، ولكن توازن المعنى أصابه قدر من الخلل ، فالعُبوس يناسب العتاب، ولا يُجازى العقاب . وفى التعديل الثانى يمكن أن يقال مثل هذا من وجه آخر ، فالليل يتمتع بحتمية ليست للسيل (نتذكر : فإنك كالليل الذى هو مدركى ، وتعقيب المرزبانى على أفضلية التشبيه بالليل ، على النهار الذى هو مدركه أيضا) ومع هذا فالسيل أكثر مناسبة ، لأنه يصور حركة ثائرة تأتى فجأة ، كاسحة تزيل عن طريقها كل ما يعترضها ، فضلا عن أن « السيل » و«البركان» يعودان إلى مصدر واحد ، هو ثورة الطبيعة ، وغضبتها التى لا تقاوم . وفى التعديل الثالث ، وقد نشرت القصيدة عام ١٩٦٤ كانت الألفاظ الكنسية (من التراث المسيحى) كالتعميد ، والتكريس ، والصلب . . إلخ ، واسعة الانتشار ، ثم ما لبثت أن تراجعت ، ولم تعد من علامات التحديث ، فقد استهلكت .

٧ - فى قصيدة « مدينة الأموات » :

- وربَّما خيِّلَ للسارين فى دُرُوبِها

أشباحٌ !

مرعبةٌ ، قبيحةُ الأشكال

أصبحت فى الديوان :

وربَّما خيِّلَ للسارين فى دُرُوبِها

أشباحٌ !

مُفْزِعَةٌ ، قبيحة الأشكال

٨ - فى قصيدة : « اعترافات عبد » :

- فأنا مِلْكُ السيِّد

أصبحت فى الديوان :

وأنا ملكُ السيِّد

٩ – فى قصيدة « من أغانى الرحيل » :

– ابعدُ فما أنت لنا بصاحبٍ . .

تريد أن تخرجَنا من دارنا ؟

أصبحت فى الديوان :

ابعُد ، فما أنت لنا بصاحبٍ . .

تريد أن تخرجَنا من ردانا ؟

وكذلك حذف سطر من المقطع الأخير ، إذْ كان :

– رحلتُ عنكم . . لكى تكون كلُّ لحظة من

عمرى . . ولادةً جديدهْ

تَهبُنى تجربةً أكمَلْ

أجَلْ يا سادتى أجَلْ !!

رحلتُ عنكم . . ولم أزَلْ . . أرْحَلْ .

فحذفت – فى نسخة الديوان – عبارة : « تَهبنى تجربةً أكْمَلْ » .

١٠ – فى قصيدة « بقايا رُؤَى » ، يقول عن النَّخْلة ، عَمَّتنا :

– تَمْرُكِ الشهىُّ كان فى الطريق زادى . .

أصبحت فى الديوان :

تَمَرُكِ الشهىُّ كان فى الطريق زادى . .

– ما أقدسَ الصحراء

حين رأت أشواقى

تفجرت نارا على باب السماء

كَشَفْتُ الغطاء . .

إذا بها ظَلٌّ وروضةٌ وماءْ !

أصبحت فى الديوان :

ما أقدسَ الصحراءْ

حين رأت أشواقِى

تفجَّرَتْ نارًا على بابِ السماء

فانكشفَ الغطاء ..

إذا بها ظلٌّ وروضةٌ وماء !

١١ - فى قصيدة « معزتنا العجفاء » :

- وكلّما مَرَّتْ على أشيائنا المقدسة

تبرَّزَتْ فيها !

وكشفَتْ عورتَها لنا بلا حياء !

أصبحت فى الديوان :

وكلما مرَّتْ على أشيائنا المقدسة

تبَّرجَتْ فيها !

وكشفت عورتَها لنا بلا حياء .

والسياق الأول أكثر تماسكا ، لمناسبة التبرز وكشف ما يُستقبح ، ولكنه آثر تخفيف الجفوة ، بتغيير الكلمة النابية .

١٢ - فى قصيدة « إليها » :

كان النشر الأول (مجلة البيان - يناير ١٩٧٦) اثنى عشر بيتا ، زادت فى نسخة الديوان إلى خمسة عشر بيتا ، وهذه الأبيات الثلاثة أضيفت بعد البيتين الأوَّلَيْن، فهى الأبيات : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ونصّها :

ولكنَّ الضلالَ بهم تمادَى   فباتوا تحتَ أسْدَافٍ صَفيقَهْ

أنا عايَشْتُ سِرَّكِ غيرَ أنى   دَهِشْتُ ، فصار جُهدى أن أذُوقَهْ

وما جَدْوَى الكلامِ إذا تَعَاصَتْ   على الأفكارِ أكوانٌ عميقَهْ

والقصيدة ، فيما نرى ، أقوى أَسْرًا ، وأشدُّ تماسكا دون هذه الأبيات التى أضيفت ، وهذا الاستدراك (ولكن الضلال بهم تمادى) بعيد عن الحسّ الصوفى

النزيه ، ويناقض وصف المخالفين بأنهم أهل تكلف ، فى البيت الأخير ، والتكلف غير الضلال · وفى البيت الثانى يعايش المشاهدة ، ولكن ماذا يَعْنِى بالذوْق ؟ وكيف نُسَوِّغُ بعد هذا قولَه عن كَرْمَةِ الأُنس :

ففى أوْراقها اشتبكَتْ عُرُوقِى   وَغَذَّتْنى منابتُهــــا العَرِيقَهْ

لقد قاربَ مقام الاتحاد ، فكيف وقف به الجهد عند حدّ التَّذَوُّق ؟

٤ - التشكيل الموسيقى :

وهنا سنعرض لتعامل الشاعر مع العروض الخليلى (بحور الشعر الستة عشر) ولجوئه إلى « التفعيلة » وتصرفه فى أنساق هذه البحور ، والتفاعيل · ثم نعرض لبعض الظواهر الصوتية التى حاول الشاعر باستخدامها أن يحتفظ بإعجاب وشغف الأذن العربية بالإيقاع القائم على التوازن ، والتوازى ، والتكرار ، دون أن يفقد إعجاب أو رضاء دعاة تحرير القصيدة العربية من رتابة الوزن، وملل القافية الموحدة ·

إن خبرة أحمد العدوانى بالعروض الخليلى ليست موضع قلق ، وقد أبدع قصائده الأولى ، وحتى التوقف المشار إليه سابقا ، ملتزما نسق البحر الشعرى ، على هذا الترتيب :

١ - **بحر المتقارب :** ١ - براءة ·
٢ - البحيرة الخالدة ·
٢ - **بحر المديد :** ١ - اصبرى يا نفس ·
٣ - **بحر البسيط :** ١ - الخلاص ·
٤ - **بحر الهزج :** ١ - نصيحة ·
٢ - أغنية
٣ - سأم ·
٤ - ذكريات فى حان ·
٥ - **بحر الكامل :** ١ - أمجاد الورى ·
٢ - عبرات قلب « مجزوء الكامل » ·
٦ - **بحر الرمل :** ١ - همسات ·
٢ - العودة « مجزوء الرمل » ·

٣ - هند والزائر « مجزوء الرمل » .

٤ - سراب « مجزوء الرمل » .

٥ - رأس « مجزوء الرمل » .

٧ - **بحر الوافر** : ١ - نداء .

٢ - خطرات .

٨ - **بحر المجتث** : ١ - فى المقبرة : بين الصدى والطيف ، بالتبادل مع مجزوء الوافر (فى الحوار) .

٩ - **بحر الخفيف** : ١ - صدى الفجيعة .

١٠ - **بحر الرجز** : ١ - اعتل يوما ملك السباع .

٢ - من وحى الذكرى .

٣ - تحية العهد الجديد .

٤ - نهداك « مجزوء الرجز » .

فى ثلاث وعشرين قصيدة استخدم الشاعر عشرة بحور ، ما بين كاملة التفاعيل أو مجزوءة ، بهذه النسب :

- كل من : المديد ، والبسيط ، والمجتث ، والخفيف : ١ .
- كل من : المتقارب ، والكامل ، والوافر : ٢ .
- كل من : الهزج ، والرجز : ٤ .
- الرمل : ٥ .

● **وهنا لنا عدة ملاحظات :**

١ - إن الشاعر كان فى مرحلة تمهيدية ، لم يقع على أوزانه المفضلة ، التى تقارب حسه الداخلى ، كما أنه - أحيانا - لم يحرص على الملاءمة بين الوزن والغرض الشعرى ، فمثلا جاء رثاؤه لوالده (قصيدة : عبرات قلب) من مجزوء الكامل ، ومعروف أن البحر قليل التفاعيل لا يناسب الأغراض الجادة ، ولا يعين على الرصانة وامتداد المعنى ، ويمكن ملاحظة هذا فى المرثية المشار إليها ، أما القصائد القصصية والحوارية فتناسبها هذه الأوزان الخفيفة ، وقد تحقق هذا فى بعض قصائد

تلك البداية ، فالقصائد : « هند والزائر » ، و « سراب » ، و « رأس » جميعها قصصية ، وجاءت من مجزوء الرمل ، وكذلك جاءت : « فى المقبرة » من بحر المجتث ، و « ذكريات فى حان » من بحر الهزج ، وهما لا يكونان إلا مجزوءين ·

٢ - رغم حرص الشاعر على التزام البحر ، بشكل مطلق ، حتى مع بعض تجاوزات عروضية مأذون بها ، فإنه لم يلتزم بوحدة القافية ، بنفس الدرجة · فهناك ثلاث قصائد لكل منها نسقها الخاص :

١ - **همسات** : والقافية فيها مزدوجة ، لكل بيتين قافيتهما الخاصة ·

٢ - **فى المقبرة** : والقصيدة حوار بين الصدى والطيف ، يسأل أحدهما ، فيجيب الآخر ، ومع اختلاف السؤال والجواب تختلف القافية ، تأكيدًا للنقلة ·

٣ - **اعتل يوما ملك السباع** : وهى من أبيات مصرّعة ، قافية الشطر الأول هى قافية الشطر الثانى من البيت نفسه ، ثم تختلف فى سائر الأبيات ·

٣ - إن الشاعر حين عاد إلى الشعر بعد انقطاع ، استهل عودته بقصيدة من الموزون المقفّى ، بعنوان « معرض اللعب » (ديسمبر ١٩٦٣) وهى من بحر الرمل (فاعلاتن) :

قال : عندى كل ما يهوى النظر
معرض ضم أفانين الصور

فهى ترتكز على أكثر البحور استخداما فيما قبل الانقطاع (خمس قصائد) ، ولكنَّ حُظْوَةَ هذا البحر لا تستمر ، لقد عاد إليه مرة واحدة (قصيدة : نداء المعركة) ثم مرة أخرى تنقل بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الرمل (فاعلاتن) (فى قصيدة : خواطر) فإذا استمر تعاقبهما فإنهما يصنعان بحر المجتث ، غير أن الشاعر لم يلتزم بالنظام الذى يدخل قصيدته تلك فى هذا البحر ، كما يتضح فى هذا المطلع :

لاَ يَخْدَعَنَّكَ ما يُقالُ فإنّما   بيْنَ المقالة والسلوكِ خِصَامُ

٤ - فإذا توقفنا عند نظام التقفية ، سنجده (فى أربع وعشرين قصيدة) يأتى بقصيدة واحدة همزية ، وأخرى لامية ، والنون المطلقة (نا) فى قصيدة ثالثة ، وينوّع القوافى فى أربع قصائد ، وفى قصيدتين يلتزم الراء ، أما الباء فتفوز بأعلى نسبة (٦ قصائد) أما الهاء فإنهـا الأكثر عددا ، غير أنه يخالف فيما قبلها : فهى ساكنة قبلها

ميم ، وساكنة قبلها لام ، وساكنة قبلها دال ، وساكنة قبلها لام ، وساكنة قبلها عين، وساكنة قبلها راء ، فهذه ست قصائد ، ثم جاءت ممدودة ، فى قصيدتين ٠

٥ - فى القصيدة التالية لقصيدة « مَعْرِضُ اللُّعَب » وهى قصيدة « المتفائلون » - وقد نشرت بعدها بأسبوع واحد ، تم إعلان التحرر من البحر ، والاكتفاء بالتفعيلة، إذ جاءت هذه القصيدة على تفعيلة الكامل « متفاعلن » ٠ كما رُوعىَ فى القافية نَسَقٌ صوتى لا يعيدها إلى الموحدة ، ولا يهملها تماما ؛ كما نراقب فى :

فَجْرٌ كريهٌ أبرصُ
عنه النَّواظِرُ تنكُصُ
. . . .
ليلٌ تَخَالُ نجومَهُ
مثْلَ الدماملْ
قد شوَّهَتْ وجهَ السماءِ
فوجهُهَا
متوِّرمُ القسماتِ حائلْ
. . . .
وإذا بزَمْزَمَةٍ تَضجُّ لها الرِّحابْ
لله ٠٠ أسرابُ الذبابْ
هبَّتْ لتصطادَ السَّحابْ

غير أن الشاعر يضيف « قيمة صوتية » جديدة - بمعنى أنه يستخدمها لأول مرة، وهى تكرار « لازمة » يقفل بها المقطع / الوثبة ، وكأننا نقرأ موشحة ، وستكون لنا وقفة مع هذه الظاهرة ٠

٦ - وقد أثبتت الدراسات العروضية عبر عصور الشعر العربى أن بحور الشعر الستة عشر المتاحة لم تكن ذات أنصبة متعادلة ، أو متقاربة فى الاستخدام الفعلى ، وإنما يتقدم بعضها وينتشر ، ويتراجع بعض ويندر ، وقد ينعدم استخدامه وكأنه مجرد احتمال نظرى ، ما بين عصر وآخر ، وكذلك ما بين شاعر وشاعر ، وكذلك الشأن بالنسبة لأغراض الشعر ٠

أما الدراسات المتعلقة بالاستخدام العروضى ، بعد جيل أحمد شوقى [1] فإن النسبة الغالبة للبحور : الكامل ، الخفيف ، الرمل . ففى حين يأخذ « الرمل » المكانة الثالثة - بوجه عام ، يأتى « الرجز » فى المرتبة العاشرة . وقد تصدّر الرمل لدى بعض الشعراء ، مثل محمد عبد المعطى الهمشرى ، ومحمود أبو الوفا .

ثم كانت البداية الثانية عام ١٩٦٣ ، بقصيدة « مَعْرِضُ اللُّعَب » التى استمرت إلى رحيل الشاعر عام ١٩٩٠ ، وكان تقاطر القصائد رتيبا ، يتقارب أحيانا دون أن يأخذ شكل الغزارة ، ويتباعد دون أن يصل حدّ الانقطاع . ومن الناحية العروضية فإن هذه المرخلة الثانية لم تكن استمرارًا لما سبق ، ولم تكن انقطاعا كاملا عن تلك البداية ، أو المرحلة الأولى .

ونوضّح هذا بشىء من التفصيل . إن بواكير الأخذ بنظام التفعيلة (فيما تعارف على تسميته الشعر الحر ، غالبا) ظهرت حين بدأ العَدْوَانى ينشر قصائده على صفحات مجلة البعثة (١٩٤٧) ومع هذا استمر على سليقته مع العروض الخليلى حتى توقف نشر شعره عام ١٩٥٢ ، وكان « الشعر الحر » أو « شعر التفعيلة » أصبح قضية مثارة عند بعض الشعراء والنقاد .

أما حين عاد أحمد العدوانى إلى الشعر ، فقد كانت القضية المثارة « ضاغطة » تمارس نفوذَها الأدبَّى ودلالتها « التقدمية » بحيث يصعب على شاعر شاب أن يُهْمِلَها، أو يستنكرَ أساسَها الفلسفى الجمالى ، أو يتنكر للإمكانات الواسعة المَرِنَة التى يكتسبها الوزن ، ونظام القافية (انظر : شعر التفعيلة والتراث ، للنعمان القاضى ، و:وظيفةالمقطع الصوتى فى موسيقى الشعر العربى ، لرفعت الفرنوانى) . ونحن بدورِنا لا نناقشُ النِّيَّاتَ ، وهل اقتنع أحمد العَدْوَانى بالأسس التى قام عليها نظام، وأهداف شعر التفعيلة ، أو أنه كان يرتدى الزىَّ الملائم ، أو الذى اقتنع الآخرون بأنه الأكثر ملاءمة لتحقيق أهداف جمالية جديدة ، لأنه لم يتخلَّ عن الشعر العروضى الخليلى إلى آخر حياته . ومع هذا فقد كانت له سلوكياته (التى يمكن أن توصف بأنها خاصة به) مع نظام التفعيلة .

---

(١) انظر مثلا : دراسة سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو .

أولاً : من الموزون المقفى جاءت القصائد :

١ - مَعْرِضُ اللُّعَب : بحر الرمل - ١٩٦٣ .

٢ - نداء المعركة : بحر الرمل - ١٩٦٤ .

٣ - صَفحةٌ من مذكِّرات بدوى : بحر الرجز - ١٩٦٤ .

٤ - صدى الأمس : بحر الرجز « المشطور » - ١٩٦٩ .

٥ - تفاريق (٣) : بحر الخفيف (المجزوء) - ١٩٧١ .

٦ - شطحات فى الطريق : بحر الكامل - ١٩٧٢ .

٧ - إليها : بحر الوافر - ١٩٧٦ .

٨ - حكاية : بحر الخفيف - ١٩٨٠ .

٩ - هَمّ : بحر الكامل - ١٩٨٠ .

١٠ - دعوة : بحر الخفيف (المجزوء) ١٩٨٠ .

١١ - إشارات (المقدمة) بحر الوافر - ١٩٧٩ .

١٢ - سمادير (المقدمة) بحر الوافر - ١٩٧٩ .

١٣ - جواب : بحر الوافر - ١٩٧٩ .

١٤ - دعوة : بحر الهزج - ١٩٧٩ .

١ - وهنا نلاحظ أن الشاعر ، فى أربع عشرة قصيدة استخدم ستة أبحر :

الهزج : ١ .

كل من الرمل ، والرجز ، والكامل : ٢ .

الخفيف : ٣ .

الوافر : ٤ .

وقد تراجع الرمل والهزج ، وانتعش الخفيف ، وتقدم الوافر .

٢ - وتعد نسبة الموزون المقفى إلى القصائد المبنية على التفعيلة عالية ، فهى :

١٤ إلى ٣٣ ، كما نلاحظ أن لها حضورا ، وإنْ عَانَى الانقطاع أكثر من مرة (ما بين عامى ١٩٦٤ - ١٩٦٩ ، وما بين عامى ١٩٧٢ - ١٩٧٦ ، وما بين عامى ١٩٧٦ - ١٩٧٩ ، وقد التزمنا بتعاقب القصائد فى طبعة الديوان) فالنسبة المئوية تبلغ ٣٢ ٪ (بصرف النظر عن امتداد القصيدة) وهى نسبة عالية ، والأهم أن هذه القصائد الأربع عشرة ليست متحيزة فى مساحة زمنية تتيح لنا القول بأى العروض

الخليلى والتزام البحر يمثل مرحلة ، أو فترة ، إنهُ مشارك واضحُ الحضور ، ولهذا معناه بالنسبة لمقدرة الشاعر ، وامتلائه بالنغم التراثى ، ودرجة اقتناعه بالقصيدة الحديثة فى بنائها الموسيقى . على أنه قد يغادر بحرا بدأ به ، ويدخل فى بحر آخر ، وقد لا نرفض هذا كما نجده فى قصيدة « خواطر » (١٩٧٦) التى جمع فيها الشاعر بين «الرجز » و « الرمل » كما سنرى .

٣ - وكذلك نلاحظ أن الشاعر حاول أن يمزج بين البحر الشعرى ، ونظام التفعيلة ، ليس فى علاقة تداخل ، وإنما فى علاقة تعاقب ،كما أشرنا فى الثبت المقدم ، إذ جاءت مقدمة قصيدة « إشارات » ، ومقدمة قصيدة « سمادير » من بحر الوافر ، وقد نشرتا فى يوليو ونوفمبر ١٩٧٩ وليس بينهما قصائد فاصلة .

وفى « إشارات » انتقل عن بحر الوافر إلى تفعيلة الرجز فى سائر القصيدة .

وفى « سمادير » انتقل عن بحر الوافر إلى أكثر مع تفعيلة ، تنتمى لأكثر من بحر ، فظهرت تفعيلة الرجز (مستفعلن) فى تداخل أو تعاقب مع تفعيلة هى أقرب إلى المتدارك (فعلن) وأحيانا يسود المجتث (مستفعلن فعلاتن) .

٤ - وفى الملاحظة السابقة نكون ألمحنا إلى إحدى خواص التشكيل الموسيقى لقصيدة التفعيلة عند العدوانى ، إنه نادرا ما يلتزم بنظام تفعيلات البحر الشعرى ، إنه ينتقل بين البحور ، ويتصرف فى التفاعيل ، ومع هذا فإن « الأذن » لا ترفض الاستجابة لإيقاعاته ، أو تشعر بخلل فى التناغم ، فلا يظهر هذا التنقل إلاّ حين يخضع السطر الشعرى ، أو الأسطر ، للتحليل العروضى ، كما سبق ورأينا فى قصيدة « خواطر » وقد تنقل فيها بين تفعيلة الرجز ، وتفعيلة الرمل ، وانتهى إلى نسق « المجتث » .

وفى « رسالة إلى جمل » يبدأ بتفعيلة « الوافر » وإن جعلها على (مفاعلن) فتخلص من حركة ، وبعض الأسطر تستجيب لتفعيلة الرجز .

وفى « معزتنا العجفاء » تتداخل تفعيلات « الرجز » ، و « البسيط » المنهوك ، و« المنسرح » ، و « السريع » .

وفى « خطاب إلى سيدنا نوح » تسود تفعيلة « الرجز » ، ثم تتداخل ، فحين تصير (متفعل) ، وأحيانا (متفعلان) فإنها تدخل فى رخص بحر « الكامل » :

(الترفيل) ، وكما يرى الدكتور رفعت الفرنوانى ، فإن الشاعر له العذر لتقارب إيقاعات هذه البحور ·

٥ - وبالنسبة لتفعيلة بحر الرجز - بصفة خاصة - فإنها موجودة فى صيغة البحر تام التفاعيل ، أو مجزوءا ، أو التفعيلة فقط ، فى خمس وثلاثين قصيدة ، وهى نسبة عالية (تتجاوز ٥٠ ٪) مما يعطى مؤشرا على استجابة هذا الوزن (القريب الميسّر) أو استسهال ركوبه · وقد تصرف فيه بطرق شتى ، فمثلا :

فى قصيدتى : « يا غدَنا الأخضر » و « اعترافات عَبْد » استخدمت على (مستفعل) ·

وفى القصائد : « بقايا رُؤَى » و « تقول لى السمراء » و « كلمة العصور » و«الناسك وشكوى الشيطان » جاءت تفعيلة الرجز « مخبونة » أى : (متفعلن) ·

ويتأكد شغف الشاعر بالرجز ، أنه فى القصائد التى تتنقَّل بين الأبحر ، نجد «الرجز » يأخذ مكان الصدارة ، كما فى قصيدة : « إلى رفيقة العمر : مناجاة » - وهى آخر قصيدة ضمت إلى الديوان - فقد بدأ بتفعيلة الرجز :

أيتها السمراء

رفيقة العمرِ

على مذابح السفر

ثم يضع فاصلا ليدخل فى أربعة أبيات من بحر البسيط :

يا ساكنَ الرُّوحِ حَسْبُ الرُّوحِ ما فيها　　احفظْ لها سرَّهَا واسْتُرْ عَوَارِيها

فهو يحتفظ بتفعيلة الرجز ، ثم يطور النسق بإدخال (فاعلن) ثم (فعلن) · مما يشكل بحر البسيط ، ثم ، دون فاصل ، يعود إلى تفعيلة الرجز صريحة ، وإن لحقها من التدخل شىء ليس باليسير :

أيتُّها اللؤلؤةُ اللَّمَّاعة

/٥/٥/٥///٥/٥///٥/

مستعلن / مستعلن / مستفعل

ويمضى معها بضعة أسطر لينتقل - دون فاصل - إلى بحر المجتث :

هاتى كؤوسَكِ هاتى وجَدِّدى صَبَـــوَاتى

وبهذا الوزن ينهى تشكيل القصيدة ، موسيقيا ·

وفى ختام هذا التعرّف على التشكيل الموسيقى للقصيدة ، نستطيع أن نقول مطمئنين إن خير قصائده ، وأقربها إلى التكامل الفنى ما جاء على نَسَقِ البحر الشعرى، وكفاه : « شطحات فى الطريق » - وسنخصها بفصل منفرد - و « إليها » فإنهما تكفيان لإثبات شاعرية أحمد العدوانى ، وجدارته بأن يكون فى مقدمة شعراء العصر ·

* * *

ونتوقف عند مستوًى آخرَ من مستويات التشكيل الموسيقى ، وهو المستوى الصوتى ، ليس فى تحققه الإيقاعى من الحركات والسكنات التى تحكمها التفعيلات ، وإنما فى درجة الصـوت ذاتـه ، بتـكراره ، الذى يصـل إلى تكـرار ذات الكلمـة ، أو الجملة ، أو مراعاة الجرس والحرص على التوازى المطلق فى الجانبين : الإيقاعى والصوتى ·

وهنا إشكالية تستحق الاهتمام والتوضيح ؛ فبحور الشعر كما فَرَزَها الخليل وسمَّاها ، قامت على أساس الإيقاع (تتابع المقاطع الصوتية وَفْقَ نَسَقٍ مُحدد) ولم تنظر لنوع الصوت أو الجهر والهمس ، فى غير مسألة القافية · ومن هذا القبيل تحبيذ « التصريع » فى مطلع القصيدة ، وإمكان العودة إليه إذا طالت ، لكن حين قال مسلم بن الوليد :

موف على مهج ، فى يوم ذى رهج كأنه أجـــل يســـعى إلى أمل

اعتبر هذا من الحِلْية الزائدة ، وعُدّ فى البديع المستحدث الذى يثير الاختلاف ، وحتى الذين أقروه ، استهجنوا التوسع فيه ، وتعاملوا به على حذر ·

وحين بدأت موجة « شعر التفعيلة » تحت مسمى « الشعر الحر » كانت حجتها الأساسية أن الإطار الموسيقى الجاهز ، المُسْبَق ، هذا الإيقاع المتكرر النمطى فى كل بيت ، يؤدى إلى طمس الفروق بين الحالات النفسية ، ويؤثر على دقة التصوير ، ودقة التفكير ، وبخاصة حين يسوق إلى الاضطرار لاستكمال الوزن وبلوغ القافية ·

وهنا نجد أنفسنا فى وضع محير مع عدد غير قليل من قصائد أحمد العدوانى ،

التى أخذ فيها بنظام التفعيلة ، ومبرره الأساسى رفض الرتابة ، وتجنب النمطية ، . فإذا بهذه الصيغ المتكررة تصل بنا إلىَ الرتابة والنمطية ، ربما دون أن نحصل على بديل جمالى يُسَوِّغُ هذا التَّكرار .

نتأمل قصائد البداية - من الموزون المقفى - فنجد الحرص على ألوان من البديع، مقبولة لا تلتوى بالمعنى ولا تحرِّف الصورة ، ولا تتجاوز المساحة التى تنقلها من حَيِّز الجمال والحلية اللافتة ، إلى درجة الافتعال والإسراف ؛ وهذا حصر للنماذج فى تلك البداية :

- لستُ من عُرْبٍ ولا عَجَمٍ ... أنا مِن عِلم ومـــــن أَدَبِ
- يُحبُّ الجمالَ ويهوَى الكمالَ ... ويَصْدُرُ عن فطرةٍ ســـالِمَهْ
- ورَصَدْنا كـــــلَّ أُفُقٍ ... وَوَطِئْنَا كـــــلَّ غَابِ
- عليه مهابةُ الشـــــيخِ ... وفيه براءةُ الطفـــــلِ

. . .

ولا أنت من فيضنا تنقصين ، ... ولا أنت من غَيْضنـــَا زائدهْ
- ولنْ يُغْنيكُمُ صَوْتٌ وصَوْلٌ ... إذا زَحَفَ الخَرابُ إلى الرِّحابِ

. . .

- قَدَرٌ يُصيبُ ولا يَعِيبْ ... آمنت بالقـــــدرِ المُصيبْ

. . .

قد نَستريبُ من الحيـــــا ... ةِ ، وبالرَّدَى لا نَسْـــتَرِيبْ

. . . .

قد كنتَ نورًا للعيــــون ... فصرتَ نُورًا للقُـــــلُوبْ

إن مراعاة التوازن ، أو التوازى الموسيقى ، الصوتى ، الإيقاعى ، هى التى توجّه هذه الصياغة ، وقد عرفها الشعر القديم ، واستحدثت لها البلاغة فى علم البديع مصطلحات ؛ وأكثر هذه الأمثلة يعود إلى « الترصيع » وأحدها (قد نستريب من الحياة . . .) أُطلق عليه مصطلح « السلب والإيجاب » (راجع كتاب الصناعتين) وقد يجتمع « التشطير » مع « التصريع » كما فى الأمثلة الأربعة الأولى ، وقد ننتهى إلى أن هذا التشطير هو السمة الغالبة .

وفى هذه المرحلة البداية يظهر « التكرار » بإحدى طريقين :

(أ) يعاد اللفظ نفسه ، فى مفتتح كل مقطع من مقاطع القصيدة ، كما فى قصيدة : « نهداك » (ص١٨٣) فهذه الكلمة تتصدر المقاطع الخمسة التى تصنع فضاء القصيدة ، وتقود إلى مداخل الصورة فى كل مقطع . وفى قصيدة « نداء المعركة » (ص١٦٦) يستخدم النداء : « يا أخى » مدخلا لأربع نقلات فى مقاطع (وثبات) هذه القصيدة . ولم يعد الشاعرُ لهذه الطريقة - تكرارُ اللفظ بذاته واتخاذه مدخلا لوثبة / مقطع تنمو به القصيدة، فى المرحلة التالية ، إلاّ فى قصيدة « معزتنا العجفاء » (ص٧٣) فقد تصدر هذا الوصف خمس وثبات هى التى صنعت فضاء هذه القصيدة، وشكّلت هيكلها الفنى .

(ب) أن يحافظ على نمط التركيب الصوتى الإيقاعى مفتتحا للجملة ، ثم يغيّر بعد أن يكون رسّخ فى الأذن الشعور بالنغم ، وتوجيه المعنى . كما فى قصيدة «نصيحة » (ص٢٢٦) :

إذا غَنَّيتَ للحبِّ فيا للجهلِ والغفلهْ
وإن غنيتَ للمجد فما أحراك بالقَتْلهْ
وإن عشتَ بلاَ شَدْوٍ . . . .
. . . . .
وقُلْ للفأرِ يا نمرُ وقل للفيل يا نَمْلَهْ
وَكُنْ . . . .
وأنت البدرُ فى النادى وأنت الشمسُ فى الحفلهْ

وكذلك فى قصيدة « نداء » (ص٢١٣) ، فى « نصيحة » تبدأ الجملة بأداة الشرط (إذا) وكذلك يُفتتح البيتان التاليان (إن) كما يتكرر فعل الأمر : قل ، قل كن . ويتحقق التشطير بتوازن الفأر والفيل ، والنمر والنمل ، كما يتوازن :

أنت البدر فى النادى
أنت الشمس فى الحفله

وفى القصيدة الأخرى : « نداء » تتكرر صيغ :

أَلَمْ تُنتج . . . . ألم تَمنَحْكُمُ . . . . .

أَلَمْ تَحُفكُمُ . . . . أَلَمْ تُبْلِغْكُمُ . . . . إلخ .

وقد نجد لهذه الطريقة استخداما فى المرحلة الثانية (ما بعد التوقف) كما فى قصيدة « تفاريق » (ص١٠٤ - عام ١٩٧١) وهى من مقاطع تحمل أرقاما - وعنوانها يحمل هذه الدلالة ، والمقطع الثالث مقسم إلى ثلاثة نُقْلات ، كل منها يبدأ بصيغة النداء والمنادى نفسه ، ثم يحدث التغيير :

- يا وَضِيءَ المقابِسْ خَلٍّ أهلَ الحنادِسْ

. . . .

- يا وَضِيءَ المقابِسْ أَيْن شُمُّ المَعَـاطِسْ

. . . . . .

- يا وَضِيءَ المقابِسْ أَيْنَ دارُ الفَوَارِسْ

فالشطر الأول متكرر (مثبت لفظا ومعنى) والشطر الثانى متكرر (مثبت إيقاعا) مع اختلاف اللفظ والمعنى :

خلّ	أهل	الحنادس
/٥/	/٥/	٥//٥/٥
أين	شمّ	المعاطس
أين	دار	الفوارس

غير أن الشاعر توسع فى استخدام التكرار النمطى للسطر الشعرى ، وربما للسطرين أو للثلاثة ، حتى عُدّ هذا من خصائصه الأسلوبية . وهذا الأمر يحتاج إلى مبحث خاص .

ففى : « المتفائلون » (ص١٦٩) يتم تثبيت الجملة الأولى :

وَنَظَلُّ نَرْصُدُ طالِعَ الأَمَلِ

وبها تختتم ، وتتردَدُ فى سياقها ثلاث مرات أخرى ، لتصنع ختاما ، لمقطع انتهى ، ومدخلا لمقطع يأتى ، وهذه « الواو » فى مدخل القصيدة تفتح زمنها على الماضى ، وفى السطر الأخير تفتح زمنها على المستقبل ، وكأن هذا التعلّق بالأمل سليقة أو فطرة أو عادة ، رغم تضافر الدلائل على انعدام الأمل ، وسيطرة القبح واليأس على كل ما نشاهد .

وفى : « صفحة من مذكرات بدوى » (ص٩٦٢) يتحقق توازن بين التثبيت والتغيير ؛ ففى المطلع :

كنتُ هنا وكان لى بيت من الشّعَرْ

وفى السياق : كنتُ هنا وكان لى على الحِمَى مَقَرْ

وفى مطلع المقطع الأخير ، تتكرر صيغة مطلع القصيدة .

وفى : « ياجيلنا » (ص ١٥٨) تتكرر صيغة النداء بذاتها عشر مرات .

وفى : « أريد أن أفهم » (ص١٥٤) تتكرر صيغة « أريد أن أفهم » ١٣ مرة وفى أعقابها تأتى صيغة الاستفهام : إذا (مرتين) هل (٣ مرات) أيهما (مرة واحدة) أم (مرتين) . .

وفى : « يا غَدَنَا الأخضر » (ص ١٥٠) تتكرر صيغة النداء بذاتها ست مرات- تعقبها : « نحن هنا » ثم يأتى من بعدها الفعل المضارع ثلاث مرات .

وفى : « مدينة الأموات » (ص١٤٥) تتكرر الصيغة :

يا صاحبى
إيّاكَ أن تُراعَ مما تَشْهَدْ

ثلاث مرات ، ويتكرر التحذير بإياك ، والنداء يا صاحبى ، مرة أخرى لكل منهما . وفى « اعترافات عبد » (ص١٤٠) يتكرر النداء : « يا سادةُ يا أربابى » أربع مرات .

وفى : « ابتسمى » يتكرر الطلب بهذا التدرج ، والتلوين فى تشكيل الجملة بعد الطلب :

ابتسمى إن	٤	مرات
ابتسمى إذا	٣	مرات
ابتسمى	١	»
ابتسمى فنحن	١	»
ابتسمى على	١	»
ابتسمى حتى	١	»

وفى : « إعصِرْ من الهواء ماءْ » يتم تثبيت الصيغة ،وتحويرها على هذا النمط :

اعصرْ من الهواءِ ماءْ ٣ مرات

اعصرْ معى من الهواءِ ماءْ ٤ مرات

اعصر ١ مرة

فاعصر من الهواء ماءً صافيًا ١ مرة

فاعصِرْ معى ١ مرة

وفى : « رسالة إلى جمل » (ص١٣٠) تتكرر صيغة التحذير : إيّاكَ يا صديقى يا جمل ٦ مرات.

ويكتمل التحذير المتكرر فى أسطره الثلاثة بإضافة :

إياكَ أن تيأسَ أو تلينْ
إياكَ أن تكونَ مثلَ آخرينْ] ٤ مرات

وفى : « إلى القطيع » (ص١٢٣) تتكرر :

بُشْراكَ يا قطيعْ

بعَصْركَ الزاهى البديعْ

الذئبُ والجزّارُ قد تَنَسّكَا
والنابُ والسكينُ أصبحَا لَكَا] ٤ مرات

كما تتكرر : اصنَع ٣ مرات

القطيع ٥ مرات

بُشراك ٢ مرة

طُوبى لهم ٢ مرة

وفى : « اعتراف » (ص١٢٠) تكررت الصيغة التقريرية : « حَدّقْتُ فى مِرآةِ نَفَسى » مدخلا لمقاطع ٣ مرات .

وفى : « تلك السماء » (ص١١٦) تكررت عبارة : لا ، لا إليكْم عنّى

تلك السماءُ . . . ٤ مرات.

ثم يتم العدول ، أو يتكرر النمط بذاته . . . ، ٤ مرات

وتتكررِ عبارة : الفَجْرُ عن ربوعِكُم رَحَلْ مرتين .

وفى : « من أغانى الرحيل » (ص١٠٩) : تتكرر :

رَحَلْتُ عنكم

. . .

أجلْ يا سادتى أَجَلْ

رحلت عنكم ولم أزَلْ أرْحَلْ ٨ مرات .

وهى تقوم بنفس الوظيفة الفنية التى قامت بها من قبل العبارة المتكررة « ونظلُّ نَرْصُدُ طالعَ الأملِ » ، إذْ تُنْهِى موقفا ، وتفتتح موقفا جديدا فى سياق التجربة الواحدة .

وفى « صدى الأمس » (ص١٠٧) تتكرر كلمة « الآن » ٨ مرات .

وفى « وقفة على طلل » (ص٧٩) تتكرر عبارة : « أَتَيْتُ إليكَ » ٦ مرات .

وفى : « الناسك وشكوى الشيطان » (ص٥٦) يتكرر النداء : « ربى » ٦ مرات ويتوازن التثبيت والتغيير :

ربِّى بما أغْوَيْتَنِى	٣ مرات
ربِّى وأنتَ عالمٌ بأمرى	١
ربِّى وأنتَ عالمٌ بحالى	١
ربِّى وأنتَ عالمٌ بى	١

وتصل قصيدة : « يا ليتها كانت معى » (ص٣٧) إلى أعلى درجات تثبيت الصيغة ، وترديدها ، إذ تتكرر هذه الجملة الانشائية ١٨ مرة .

وفى : « إشارات » يتكرر النداء : « يا أنتِ يا مَنْ لا أسمِّيها » أربع مرات ، فى مداخل الفقرات المُرَقَّمة .

كما تتكرر عبارة : « اشياؤُك السِّرِّيَّة » أربع مرات كذلك .

لقد تمادينا فى تتبع ظاهرة التَّكرار الصياغى للجملة - وليس للمفردة - (وأحيانا للمقطع من عـدة أسطر) عند أحمـد العَدْوَانى لنتعرف - بمـا يقارب الدقة - على « حجم » شغفة ، أو استعانته ، بهذا النسق ، الذى نرى - بتعقب السياقات - أنه لم

يكن ضروريا - من الوجهة الفنية - فى كل مرة ، وأنه بلغ حد الإسراف - أحيانا - الذى يفتقد المُسَوِّغ .

حين تتكرر عبارة : « عمامةٌ على ضِفَاف مائدة » مرتين (كلمة العصور - ص٦١) أو تتكرر جملة : « أفكارُنا دجاجة » مرتين كذلك (ص٤٦) فإن هذا مطلب فنى لا يأباه المعنى ، ولا الإيقاع ، ولا الذوق (السماعى) العربى ، وبخاصة أنه لا يكرر السياق (المتعلق) بتمامه ، كما نرى :

(أ) عمامةٌ على ضِفاف مائدهْ
تُصبحُ قاعده
يَقفُ فوقَها مدارُ الشمس
(ب) عمامةٌ على ضِفافِ مائدهْ
وثيقةٌ ما بين سُكان القبور
وساكنى القصور
. . . .
(أ) أفكارُنا دجاجهْ
فى كَنَف السلاطين
(ب) أفكارُنا دجاجهْ
تبيضُ حَسْبَ الحاجهْ

ولا يعنى هذا أننا نشترط للتكرار المقبول أن يكون مرتين (لا أكثر) وألا يتم تثبيت السياق ، وإنما هى جملة أو شبه جملة ، تكتمل بتوازنات التبديل ، لكننا - فى الوقت نفسه - لسنا مع هذا الإسراف ، الذى يتضافر مع التوسع فى استخدام تفعيلة « الرجز » ليدل على إيثار السهولة فى تكوين المعجم الصورى ، واللغوى ، وتقديم المضمون الفكرى ، أو المعنى المستخلص على ما سواه .

إن هذه اللازمة المتكررة مثل : « اعصرْ معى » ، «واعصرْ من الهواء» .. إلخ، أو : « أُريدُ أن أفهمْ » ، أو : « يا لَيْتَها كَانتْ معى » ، تصلُ حد الإسراف ، ولا تتجاوز فى تكرارها أن تكون « قيمة » صوتية معطِّلة ، تقطع تدفق الانفعال ، فى اتجاه استكمال التجربة ، وتعطل التلقى المتفاعل بهذه اللازمة التى تخدّر حاسة التنبّه

وتصرف المتلقى عن استحضار تفاصيل التجربة ، مستنيما إلى سياقها العام ، وإلى هذه اللازمة الصوتية التى تفقد تأثيرها بالتكرار الزائد عن الحاجة ، حتى تصبح خاوية من المعنى ٠

إن « التَّكرار » أخذ مشروعيَّةَ وجوده الفنى ، ربما ، من قصائدَ حديثة ، وقعت عليها عينا أحمد العدوانى ، ورأى أن هذا الأسلوب يحقق له ما تفتقده القصيدة ذات التفعيلة من وضوح الإيقاع ٠ ميخائيل نعيمة فى « أخى » كرر هذا النداء فى مداخل المقاطع ، وعلى محمود طه كرر استخدام أداة الشرط، وعلّق الجواب فى « الموسيقية العمياء » كما توسع بدر شاكر السياب فى تكرار بعض المفردات ، والصيغ - كما فى « أنشودة المطر » لتكتسب قيمة رمزية ، أو محاكاة لأغنيات فلكلورية تصطنع الترديد أساسا لتكوينها الصوتى ٠ ولكن الأمر إذا ما تأملنا مواقع التكرار فى قصائد العَدْوَانى ، إنه لا يهوّم فى أجواء الرمز ، ولا يرتكز - فى ترديده - على أساس شعبى ، وإنما يرسم مجموعة من الدوائر المتماسة ، وتقوم العبارة المردَّدة - فى أكثر الأحايين - بدور الفصل - الوصل ، الذى يؤكد هذا التماس ، ولا يلغيه لتنبعث الحركة وتنطلق الرؤية فى القصيدة بأكملها ٠

على أن التشكيل الصوتى لقصيدة « شطحات فى الطريق » يستحق أن نفرد له مبحثا خاصا ، إننا سنتوقف عند هذه القصيدة فى الفصل الآتى ، لنكتشف خصائص بنائها الهيكلى ، ونمضى مع جذورها ، وغصونها فيما قبلها وما بعدها من شعر ، وسنرى كيف استطاع الشاعر - فى إطار الشعر الموزون المقفى أن يضفى تلوينات صوتية ، ذات أصول جمالية ، عمقت الانفعال ، ودعمت وحدة النسيج فى «الشطحات » ٠

* * *

٥ - مصادر التجربة :

بين قصائد العَدْوَانى قرابَةٌ قريبة ، حتى لكأنها قصيدة واحدة ممتدة ، مثل موجات نُهَيْر ، يتدفق بكثير من السلاسة ، قد يصخب عند منحنى أو حاجز طارىء، قديأْسَنُ أو يتغيُّر لونُه بتدخلٍ خارجى ، لكنه يستمر مستردا طبيعته ٠ وهذه القرابة ليست كلها محسوبة للشاعر - أى شاعر - فالقيثارة متعددة الأوتار هى القادرة على إصدار مختلف النّغمات ، إنها التى تتمكن من إثارة البهجة فى نفوسنا ، وقد تدفع بنا إلى الثورة والغضب ، أو الحزن والانطواء ، أو الرضا والفرح بالحياة ، فالأوتار هى الأوتار ، ولكن اليد الماهرة التى تلعب بها ، هـذه اليد « الإنسانية » التى تعيش تجاربنا ، وتعانى ما نعانيه ، هى التى توجّه النغم ، وتعبّر عن كافة درجات الصدق ، وصوره ، وانفعالاته ٠

إننا لا نفكر فى « عرض » ديوان أحمد العدوانى على « أغراض » الشعر العربى ، وفنونه المتوارثة ، فلكل عصر مطالبه ، ولكل شاعر طبيعته ، وفهمه للشعر، وفهمه - أيضا - لوظيفة الشعر ٠ ويبدو أن هذا « القلق » المكين فى شخص أحمد العدوانى لم يكن قلقا ثقافيا فكريا وحسب ، كان قلقا شاملا ، ينبع من حساسية مسرفة ، ومحاسبة للنفس قاسية ، ومراقبة لرأى الآخرين تكبِّلُ الشعور ، وتكبح الانفعالات ٠ إن هموم الفكر ، والمعتقد السياسى ، وحتى العمل فى سبيل نصرة هذا المعتقد ، لم تمنع شعراء مثل صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وبدر شاكر السياب ، ومحمد الفيتورى وغيرهم ، من أن يكون للحب ، بدرجاته وأنواعه فى دواوينهم مكان ، وأن يكون لاختلاف علاقات المكان والزمان على قصائدهم انعكاسات ، تتناول الرؤية ، كما تتناول الأسلوب ، وهذا - تحديدا - ما تفتقده قيثارة العدوانى الشعرية ، إن المساحة بين بدايته ونهايته قريبة جدا ، بكافة مستويات أو وحدات القياس : الإيقاعية : حيث يسود الرَّجَز ، والنفسية : حيث الترفع والعزلة ، والفكرية : حيث القلق وترقب الأمل الآفل ٠

لحظات / قصائد قليلة جدا تلك التى استفزته فيها مشاعر معاكسة لنزعته المنطوية ، وإذا أشرنا سابقا إلى بعض شعراء « المواقف » الذين لم تحل مواقفهم السياسية والفكرية دون ظهور ملامح حياتهم الخاصة ، ونزعاتهم ، ونزواتهم ،

ومخاوفهم وأفراحهم ، فإن شاعرا آخر - مثل نزار قبّاني- يأخذ الاتجاه المضاد ، فهو مشغول ، مشغوف ، مشدود ، إلى عالم المرأة وصورها وحالاتها ، وحالاته معها ، لكنه - مع هذا - يعتبر شاعر « سياسة » ، وقصائده التى أخذت هذه الوجهة كانت - رغم تباعدها - تصنع رأيا عاما ، وتثير حوارا يمتد ، ربما لسنوات .

إننا - على أية حال - لا يصح أن نقيس تجربة شاعر إلى تجربة شاعر آخر ، فلكلٍّ عالمه الخاص ، ووظيفة النقد أن يكشف أمامنا حدود هذا العالم الخاص ، ويكتشف قوانين عمله ، وخصائص ما أنتج من شعر ، إنما أردنا أن نؤكد - بالمقابلة بين طبائع شعراء متعاصرين - أن العَدْوَانى أراد لنفسه أن يكون نَمَطًا خاصا ، ومستوى ثابتا . وإنها للحظات / قصائد قليلة ، بل نادرة ، تلك التى « افلتت » منه فى غيبة هذا الرقيب الذى سلّطه بإرادته على نفسه . ولعله - لهذا السبب الرقابى الإرادى - لا نجد تشابها ، ولا تقاربا بين شعر العدوانى ، وأىٍّ شاعر آخر ، معاصر أو سابق ، حتى وإن رأينا أثرا من هنا أو هناك ، كما أشار الشرباصى ، وتابعه إبراهيم عبد الرحمن ، فإن هذا الأثر يبقى جزئيا ، محدودا ، ولكن شكل القصيدة، صياغتها ، صورها ، تبقى من صنع هذا العقل وتوليداته التأملية ، ولا تستدعى إلى فكرنا شاعرا آخر .

مثلا : قال العَدْوَانى فى ختام رثائه لأبيه :

قد كنتَ نوراً للعيون فصرتَ نُورا للقلوبْ

ورأى الشَّرَبَاصى أن هذا البيت مأخوذٌ من قول العقاد فى رثاء « مى » :

كلُّ هذا فى التراب آه من هذا التراب !

وقد أرى غير ذلك ، وأن العدوانى تأثر قول الشَّريف الرضىِّ :

وتلفّتَتْ عيْنى فَمُذْ خفيَتْ عنِّى الطُّلولُ تَلَفَّتَ القلبُ

ومثل هذا قليل ، لا يكاد يصدق على بضعة أبيات .

وهناك خبر استقيناه من بعض المقرَّبين إلى الشاعر ، يقول إن الدافع المثير ، أو السبب المباشر لقصيدة « رأس حمار » أن العدوانى إبان عمله مدرسا تعرض للوم من أحد مفتشى اللغة العربية ، لخطأ لغوى أو نحوى نسبه إليه ، وكان الشاعر على يقين من صواب رأيه ، وخطأ هذا المفتش ، ومن ثم صنع هذه القصيدة يسخر فيها

من «عالم » كبير ذائع الصيت ، لا يجسر أحد على مناقشته ، لكنك حين ترفع « الستار » عن عقله ، ستجد رأس الحمار ماثلا أمامك !!

هذا الخبر له دلالة مهمة ، مبكرة ، إذ لا نجد فى السياق ما يدل على هذه الحادثة ، أو يحدد هُويَّةَ المختفى وراء الستار ، أو صناعته ، أو أنه « تطاول » على شخص آخرَ فراح ينَقِّبُ وراءه ليكشف للناس حقيقه حاله ، بعبارة أخرى : لقد جرّد الشاعر هذه الحادثة الفردية الجزئية الوقتية من كل ملابساتها الزمنية ، قاصدا صياغة «قصة » ذات دلالة مطلقة ·

ويبدو أن هذا النزوع إلى الكتابة المتجردة من علاقات الزمان والمكان والناس والأحداث ، أخذ عند الشاعر أهمية راسخة ، وارتبط بفهمه لوظيفة الشعر ، وشرط « الإنسانية » أو « العالمية » فى الأداء · ولسنا بسبيل مناقشة صواب هذا الرأى ، وقد تعرضنا لشيء يتعلق بهذا حين استقرأنا اتجاهات القصائد التى استبعدها من ديوانه · هل يمكن أن نقول إن العدوانى يكتب الشعر بذهنة ، أكثر مما يكتبه بقلبه ؟ وأنه يصدر عن وعيه ، أكثر مما يتسلل من وراء وعيه ؟ لقد أدى هذا إلى «غياب » الشعر الذى اصطلح على تسميته « الشعر العاطفى » شعر الحب ، وكأنّ هذا الشاعر لم يكن يوما ما « مراهقا » أو « عاشقا » ، إلاّ فى لحظات / قصائد تعد قليلة جدا · إن « الأسئلة » التى تطرحها قصائده المبكِّرة ، تعطى المؤشر لعمل الذهن ، وإغفال الشعور ، والانفعال :

سَأَلْتُ رُوحِيَ أيُّ الدارِ تطلبها (قصيدة : الخلاص) ·
قَالتْ هو البطل الشجيع ؟

· · · ·

فأجبتُها : أيكونُ أربَى صَوْلَةً (قصيدة : أمجاد الورى)

إن قصيدة « البحيرة الخالدة » تنبثق عن ثورة فكر ونزوع عميق إلى التأمل ، وإن تكن تمكنت من احتواء هذا الأساس الذهنى فى بناء شعرى مُتْقَن ، ولكن هذا الاقتدار لم يكن فى المستوى المطلوب دائما ، فجاءت قصائد ليست قليلة ، ليس لها رواء الشعر ورونقه وجماله ، وقدرته على النفاذ إلى النفس ، ظلت بمثابة تشكيل لأفكار ، أو « أمثولات » لشرح مواقف والإقناع بآراء فى الحياة وفى الناس ·

إننا لا نجد للعدوانى قصائد فى أحداث مهمة ، حركت الوجدان العربى ،

ومسَّتْ بقوة حياة الجموع الذين كان العدوانى « يُؤثِرُ » أن يتحدث عنهم ، وليس إليهم ، وأثَّرت في المستقبل العربى ·

عاصر العَدْوَانى حروب فلسطين جميعا ، وشهد حروبا أخرى مؤثرة كحرب استقلال الجزائر ، والحرب الأهلية اللبنانية ، وعاصر أول مشروع للوحدة العربية ، وفشل المشروع ، والدعوة إلى الاشتراكية ، والتراجع عن الدعوة ، وسطوع نجم عبدالناصر ، وأفول النجم بالنكسة ، ورحيله عقب ذلك · · ·

إن قليلا جدا من هذا قد انعكس فى صُوَر خاطفة ، أو فى رموز بعيدة ، أو فى نوع من البَوْح المعاكس ، ومردّ هذا للسببيْن اللذين أشرنا إليهما : رغبته فى تجريد شعره من أى ملمح زمنى يربطه إلى واقع متغير ، وأن الشعر ينطلق من ذهنه القلق اليقظ المراقب ، وليس من قلبه المتفجر باللوعة والعواطف الثائرة ·

وللسببين السابقين نفسيهما كان اتجاه العدوانى إلى القصيدة القصصية ؛ فإن هذا الشكل الفنى خير مُعين للبوْح بالأفكار الخاصة محّملة على مواقف الحكاية وشخصياتها ، والحكاية - كذلك - تحمل دلالة عامة ويمكن تجريد مغزاها مستقلا عن مطالب زمانها ، ومن المحتمل أن العدوانى لم يكن - فى البداية يملك هذا الوضوح (النظرى) لأهمية البِنية القصصية فى الشعر ، وأن التوجه كان بتأثير من شعر شوقى الذى توسع فى هذا الجانب بدرجة غير مسبوقة · إنها ليست مصادفة كاملة أن يقوم محمد سعيد العريان بإصدار الجزء الرابع من ديوان « الشَّوْقيَّات » عام ١٩٤٣ ، وأن تشغل « الحكايات » مساحة واسعة وهامة فى هذا الجزء ، لقد كان العَدْوَانى - ذلك الوقت - فى العشرين من عمره ، وما كان ديوان شوقى ليشغلَه عنه شىء ؛ وأثر طريقة شوقى فى تشكيل الحكاية واضحٌ تماما فى : « اعتلَّ يوما ملكُ السِّباع » ، وحتى طريقته فى صياغة العنوان · ومن الإنصاف أن نشير إلى أمرين :

١ - أن العدوانى لم يستجلب نزعته القصصية من محاكاة « نموذج شوقى » ، ربما جسّد أمامه أهمية الأسلوب القصصى وإمكاناته الواسعة ، التى صادفت هوى فى نفس العدوانى ورغبته فى ألاّ يكون تعبيره عن ذاته سافرا ، محددا ، ذلك لأننا نجد الطابع الحوارى ، والحرص على تسلسل الحدث سائدا فى قصائد ، يفترض أنها لم تكتب بدافع القصّ ، والقصائد الأولى : براءة ، الخلاص ، أمجاد الورى ، البحيرة الخالدة ، نداء ، هند والزائر · · نوفّر الدليل على هذا ·

٢ - وأن العدوانى استطاع أن يتطوَّر بالشكل القصصى الحِكائى ، ويمزجه

بفكره، وموقفه ، بدرجة تجعل القارىء (المتلقى) لا يفطن إلى هذا الطَّابَع الحِكائى، لأنه اندغم بشدة فى سياق الفكرة ، التى تقود الحكاية ، وليست الحكاية التى تقود الفكرة ·

قصيدة : « معرض اللعب » « اسكتش » قصصى ، غير أن الفكرة الذهنية المُتَجَلِّيَةَ فى الختام خطفت الاهتمام :

قلتُ : يا بائعُ : هَـــذِى لُعَبٌ
جاوزَتْ أوصافُها حـــدَّ الفِكَرْ
قُمْ بنا نمضِى إلى مَعْرِضِهـــا
إنه إحدى أعاجيبِ القَـــدَرْ
ضَحِكَ البائعُ منِّى ومضَى
قائلا : مَعْرِضُها دُنْيَـــا البَشَرْ

لقد انصرف اهتمامنا عن تسلسل الحكاية ، نسينا أننا أمام قصة ، فيها راوية ، وحادثة ، وحوار ، ولحظة تنوير ، انصب الاهتمام على المعنى المجرد ، أو تجريد المعنى ، وتم إهمال سائر العناصر الفنية ، لأن العَدْوَانى لم يثبت حياة البشر وملامح الواقع فى هذه العناصر ، اعتبرها مجرد أدوات تُعين على توصيل الفكرة ، وقد تلقاها القارىء فى حدود هذه الوظيفة ذاتها ·

إن استدعاء « الحيوان » ليمثل حكاية ، أو ليكون سبيلا إلى البوح ماثل فى :

« رأس » ، « اعتل يوما ملك السباع » ، « رسالة إلى جمل » ، « معزتنا العجفاء » ، « أفكارنا دجاجة » · القصيدتان الأولى والثانية من قَبِيل حكايات شوقى - كما سبقت الإشارة - المتأثرة بدورها بفن صياغة لافُونْتين · « الحيوان » فى القصائد الثلاث الأخرى ليس موجودا بذاته ، وإنما كما يراه الشاعر ، ويتولى التعبير عن علاقة تجاهه · الجمل مجرد رمز للصمود ، وفى القصيدة وسيلةٌ للَبْوح · والمعزة العجفاء هى الوهم الذى نعيشه،والضعف المتسلط ، والغباء المسيطر ، وفى القصيدتين : «معزتنا العجفاء » ، و « أفكارنا دجاجة » يفشى العنوان جوهر الرؤية ، ويبدد قدرا

من دهشة التلقى ومفاجأة الاكتشاف . غير أن هذه القصائد ستبقى ذات طابع حكائى، حاول أن يطور الحكاية الحيوانية ، وإن يكن الطابع الذهنى عطَّل هذا التطوير، ولم يبلغ به المدى الذى يجعل منه نمطا أصيلا ينتسب إلى العَدْوَانى .

إن « معزتنا العجفاء » صورة رُسمت بكلمات ، صورة شخصية ، تحيط بالملامح والمشاعر والانفعالات ، والعلاقات ،وهى بهذا « حكاية » أو قصة شخصية، لم تفتقد حيوية التَّمَيُّز والتنامى الدرامى ، و « الموقف » الذى يكتسب قوة برهانية على دقة التصوير . أما دجاجة أفكارنا، أو كما شاء الشاعر « أفكارنا دجاجة » فإنها الوجه الآخر - المضاد ، أو النقيض ، لمعزتنا العجفاء ، وهى ترسم فى بيئتها ، وسلوكها ، واستسلامها لمصيرها ، وتناقضاتها . على أن نهج القصيدة عند العدوانى يستمد عناصر تماسكه ، وقدرته على الامتداد من هذه النزعة « الحكائية » الكامنة فى تصوّر الشاعر للأفكار ، وطريقته فى تنميتها أو دفعها لتسفر عن معنى كلى .

إن القصيدة « المونولوج » موجودة فى « صفحة من مذكرات بدوى » و«اعترافات عبد » و « رسالة إلى جمل » و « وقفة على طلل » و « من أغانى الرحيل » ، وإذا كان « المونولوج » يصنع الجملة ، ويوطد علاقتها بالجملة التى تليها، بمعنى أنه يقود السياق ، فإن عنصر « الحكاية » هو الذى يحدد معالم هذا المونولوج ما بين البداية والذروة والنهاية .

وهناك قصائد قصصية غير خالصة للمونولوج ، إذ يؤدى فيها « الآخر » دورا مرسوما مؤثرا فى صنع الختام ، ويرصد فيها الفعل ورد الفعل ، كما فى « الناسك وشكوى الشيطان » و « خطاب إلى سيدنا نوح » .

إن ما يعيب بناء بعض هذه القصص / القصائد ، فيصيبها بالخلخلة التى تصيب بعض القصص النثرية حين يتخلف المنطق الحاكم للأحداث الجزئية فتقع تحت طائلة التعسف أو القفز بين ذرى لا تمتد بينها جسور التوصيل . أما فى الشعر فإن هذا القفز مباح من حيث لا يحفل بتفاصيل الواقع ، ولا بِمَنْطَقَة المشاعر ، ويمكن أن تكون القصيدة سلسلة من الانطباعات التى « تبدو » متباعدة ، ولكنها يجب أن تثير انفعالات تتصاعَد ، دون تَرَاجُع ، وهذا ما لم يكن موضع عناية لدى العدوانى فى بعض هذه القصائد ، كما فى قصيدة « مدينة الأموات » تلك المدينة التى يصفها أولا وصفا منفِّرا ، بأنها تحجرت ، وأنها من قبور ورمم ، ثم يقول إنها « تكره أن تغرد

الطيور » !! فهذا تراجع يؤدى إلى خلخلة الانفعال المتصاعد ، ويُشَتِّتُهُ · وفى قصيدة: « يا جيلنا » يوصف هذا الجيلُ بأنه جيلُ الضّياع والصّراع والقدر ، جيلٌ كَفَرَ بكل أمجاد البشر ، ثم يوصف بأنه الجيل « الذى يعيش فى قلق » !!

إن أحمدَ العدوانى الذى قرأ فى التراث العربى كثيرا لم يحاول أن يتداخل فى شعره مع هذا التراث المتنوع ، ولكى يتضح ما نريد يمكن أن نقلِّب صفحات شعراء الجيل التالى للعدوانى :

خليفة الوقيان ، ويعقوب السبيعى ، وعبد الله العتيبى ، ومن قبلهم محمد الفايز ، سنجد قصائدهم تستوحى ، أو تعارض ، أو تستنطق شخصيات الشعراء كالمعرى ، والأعشى ، وأبى محجن الثقفى وغيرهم · أما العدوانى فإنه ظل حبيس فكره الخاص ، وتأملاته الذاتية ، كأنما حكم على التراث بانقضاء مفعوله ، لانقضاء زمانه · ويتأكد هذا حين نجد فى قصائده المبكرة روحا أو رائحة من لغة الشعر القديم وصوره ، ثم لا يلبث هذا أن يتراجع حتى يختفى تماما فى القصائد الأخيرة (ما بعد شطحات فى الطريق) ، إنه يلتفت فى الأخير جدا إلى قصة سيدنا نوح ، فيستدعيها وطنه من طوفان الحرب (العراقية الإيرانية) التى ظهرت نذرها بسيطرة الملالى على الحكم فى إيران ، ولعل العدوانى قرأ قصيدة أمل دنقل ، إذ ذكر ابن نوح ، واعتبره ضحية ، وهذا غير ما وصف به فى القصة القرآنية ·

وهناك قصيدة أخرى أخذ « **التناصّ** » فيها اتجاها مخالفا ، هى قصيدة : « **فى المقبرة : بين الصدى والطيف** » (ابريل ١٩٥٠) وقد ذكر سليمان الشطى فى هامش القصيدة أن العدوانى استوحاها من قصيدة للشاعر الإنجليزى توماس هاردى ، وهذا صحيح ، ولكن : كيف اتصل بالقصيدة الأصل ؟ وإلى أى مدىساير روحها أو التوى بها لتوافقه ؟

قصيدة توماس هاردى ترجمها العقاد عن الإنجليزية : وأثبتها فى سياق إحدى مقالاته بعنوان « الشعر فى مصر » وقد نشرت المقالة عام ١٩٢٧ (فى مجلة : البلاغ الأسبوعى) ثم أعيد نشرها فى الجزء الأول من كتاب « ساعات بين الكتب » عام ١٩٢٩ ، ونشر الكتاب نفسه مرة أخرى عام ١٩٥٠ ، وتضمّن نص القصيدة بالطبع · بين هذين التاريخين ، فى عام ١٩٤٣ صدر كتاب « النقد الأدبى » لسيد قطب ، تلميذ العقاد ، متضمنا هذه القصيدة المترجمة ، مع إظهار الإعجاب بها · وهذا نص ترجمة

العقاد ؛ الذى يقدم له بقوله إن هذه القطعة تصف لنا عَبَثَ العزاء الذى يتلمسه المفقودون فى وفاء القرابة والأصدقاء :

« - آه ! إحالُكَ تحفرُ عند قبرى يا حبيبى ، لتغرسَ على حوَافِيه أشجار السِّذاب؟!

- كلا ! حبيبُكِ ذهب البارحة ليخطبَ كريمةً من أجمل كرائم الثراء ، وهو يقول فى نفسه : ماذا عليها من ضَيْر أن أنقضَ عهدىَ لها فى الحياة .

- إذن من ذلك الذى يحفر فى ناحية القبر ! أقاربى الأعزاء ؟!

- لا يا بُنَيَّةُ ! إنهم يجلسون هنالك ويقولون ماذا يجدى ! أىُّ نفع لهذه الأشجار والأزهار ! إن روحَها لن يُفْلِتَ من براثن القضاء ، خلال ذلك التراب المركوم .

- ولكنى أسمع حافرا يحفر هناك . فمن ذا عسى أن يكون ؟! أهو عَدُوَّتى اللئيمة الرعناء ؟!

- لا ، إنها حين علمت أنك عَبَرْتِ الباب الذى لا مفر منه ضَنَّتْ عليك بالعداوة ، ولم تجدْكِ أهلا للكُرْه والبَغْضَاء ، فمَا تبالى اليوم فى أى مَرْقَد ترقدين .

- إذن منَ يكون ذلك الحافر على قبرى ؟! فقد أعيانى الظن وأقررت بالإعياء!

- أوه ! إنه أنا يا سيدتى الودود ! أنا كلبُكِ الصغير أعيش بقربك ، وأرجو ألاّ يزعجَك ذَهابى ومآبى فى هذا الجوار .

- آه نعم ! أنت الذى تحفر على قبرى ! عجبا ! كيف غَفَلْتُ عنك ، ونَسيتُ أن قلبا واحدا وافيا قد تركته بين تلك القلوب الخَواء ! وأى عاطفة لَعَمْرِكَ فى قلوب الناس تعدل عاطفة الولاء فى فؤاد الكلب الأمين ؟!

- سيدتى إننى أحفر عند قبرك لأدفن فيه عظمة أعود إليها ساعة الجوع فى هذه الطريق ، فلا تَعْتِبى علىَّ إزعاجك ! فقد نسيت أنك فى هذا المكان تنامين نومك الأخير . » .

(لتوثيق النص : ساعات بين الكتب للعقاد ، أعلام الأدب المعاصر فى مصر: العقاد ، لحمدى السكوت ، شعراء ما بعد الديوان ، لعبد اللطيف عبد الحليم) .

هذه هى الصيغة التى قرأها العدوانى ، سواء كان لقاؤه بها عن العقاد مباشرة ،

أو عبر إعجاب سيد قطب بالقصيدة ، نقلها - منسوبة إلى مؤلفها ومترجمها - فى كتابه ، مع إضافة تحليل موجز ، وها هنا مسألة طريفة ، فإن العَدْوَانى الذى حاكى الأصل - عبر الترجمة - والتزم بأسلوبه ورؤيته المتشائمة لم يشر (حين نشرت القصيدة على صفحات مجلة البعثة) إلى مصدرها ، وجاءت الإشارة فى هامش صفحة الديوان من فعْلِ آخر ، وليس بإرشاد الشاعر نفسه ·

أما سلوك سيد قطب تجاه هذه القصيدة فإنه أشد تعقيدا والتواء ، وأقرب إلى «طبائع » الشعراء فى التعامل مع « بعض » مصادر تجاربهم الفنية · فى ديوانه[1] نجد تقدمة وقصيدة بعنوان « السر أو الشاعر فى وادى الموتى » ، ويشير جامع الديوان أنها نشرت عام ١٩٣٤ ، وبقراءة التقدمة يباعد سيد قطب أنظارنا عن قصيدة هاردى التى ترجمها العقاد ، ونشرت قبل هذا التاريخ مرتين ، وكان قطب تلميذا للعقاد ، ينهج نهجه ويردد أفكاره الأدبية ، ولكننا إذا قرأنا القصيدة وجدنا آثار هاردى واضحة فى مرحلة أساسية من تكوينها ، وأنها التى صنعت « الرؤية » - أو الموقف الروحى الذى تقفه القصيدة من الحياة وأخلاق الناس ·

يذكر سيد قطب أنه هو شخصيا مشغوف بزيارة المقابر مع إقبال الليل وإدباره ، وأنه فكر فى دوافعه الغامضة لهذا الشغف ، وظل هذا - كما يقول - ست سنوات إلى أن كتب : « السر ، أو الشاعر فى وادى الموتى » ، ويتضح لنا الآن أن هذه السنوات الست هى الفاصل الزمنى بين نشر « ساعات بين الكتب » والتفات سيد قطب للقصيدة وإمكان الإفادة منها ، وبين صناعة قصيدته ، التى حاول ألا تكون صيدا سهلا فى شباك هاردى ، فجعل « الشاعر » يزور المقابر ، فيحسّ به بعض الموتى ، ويتبادلون بشأن الزائر المجهول حوارا ، يظنه كل منهم أنه قادم لزيارته لعلاقة بينهما كانت فى الحياة ؛ فبعد ترديد الشطر : « من الطارق السارى خلال المقابر » يبدأ حوار الأجداث :

وقال فتًى منهم حديثٌ قدومُهُ ... بنَغْمَةِ إشفاقٍ ، ونبرةِ ساخرِ !
لعل الذى قد دبَّ فى ذلك الحمى ... وأيقظ فى أحشائه كل سَادِرِ
أخو صَبْوَةٍ ، يهفو إلى قبرِ ميِّتٍ ... له عنده وَجْدٌ وتحنان ذاكرِ
يقرِّبُهُ منها التذكر والهوى ... وتبعده عنها غلاظُ الستائرِ

(١) جمع وتوثيق وتقديم: عبد الباقى محمد حسين ، ط٢ عام ١٩٩٢ دار الوفاء بالمنصورة ·

وما أخدع الحب الذى فى ديارهم ! يُغَشّى على أبصارهم والبصائر
وقالت لهم أم وفى صوتها أسى ونبرة تحنان ، وكتمـــان صابر
ألا ربما كانت ثكولاً حزينةً على فَلْذَة من قلبها المتناثر
وربما كانت عجـــوزا تأيَّمَتْ وضاقت بدهرٍ ناضب العَوْن غادرِ
وقد ذهبوا فى حَدْسِهِمْ كلَّ مذهب وفيما حوته نفسُهُ من مشاعر
وجَلْجَلَ صوتُ الشيخ يَدْوِى كأنما هو الدَّهْرُ فى صوتٍ من الرَوْع ظاهر :
مَنِ الطارقُ السَّارى خلالَ المقابر فأقلق منا كلَّ غافٍ وساهرِ ؟

وفجأة يتكلم « أخو الأحياء » - الشاعر - ليسأل عن سر الحياة والموت ، ويتبادل الحوار مع ذلك الشيخ الميت !! هذه هى الإضافة التكميلية التى حاول بها سيد قطب أن يلفت الانتباه عن « الأصل » الذى انطلق منه ، وأن يحرر رؤيته من قيد ذلك الأصل ، والمقابلة بين النصيّن تثبت هذه الصلة المباشرة ، ثم كان إظهار الإعجاب بقصيدة هاردى ، ونشرها - مجددا - فى كتاب « النقد الأدبى » دليلا ثانيا على قوة تلك الصلة المباشرة ·

وكما تعرفنا على الأصل (عند هاردى) وعلى أول محاولة تناصّ مع هذا الأصل (عند سيد قطب ، بصرف النظر عن أن أحمد العدوانى اطلع على محاولة قطب ، أو اكتفى بالأصل ، وهو ما نرجحه) فإننا نضع محاولة العَدْوَانى أمامنا لتتضح جهود الشاعر العربى ، وأوجه تعامله مع قصيدة تنتمى إلى تراث آخر مختلف :

في المقبرة
بين الصدى والطيف

الصَّدَى : يا طيفُ ! يَفديك أمسى ما تبْتَغى عند رَمسى
أأنتَ زوجىَ التى كان حبُـــــــها ملءَ نفسى ؟
أتَتْ تجـــدِّدُ أُنســــــى بها ، وتَرْثِى لبُؤسى
الطَّيْف : كلا ! فزوجُكَ التى كانتْ عليكَ حانيهْ
زفت إلـــى غيــــرِك فانسابَتْ عليه راضيَهْ

وَنَسِيَتْ ما كان منــك   فى الليـــالى الخاليهْ

الصَّدَى : إذَنْ ، فأنت صديقٌ   مـــن أصدقاءِ شبابى
هاجَـــتْ به ذكرياتٌ   عـــن المَغَانى العِذاب
فجـــاء يبعثُ عَهْدًا   قد انطوى فى التراب

الطَّيْف : كلا ! وكلُّ صاحب   عهدتَهُ فيمــا خلا
بكاكَ ثم اختـــار صَحْبًا   مخلـــصين وَسَلاَ
ومن تولاَّه البِلـــى   فَذِكْرُهُ شَرُّ البَلاَ

الصَّدَى : لله دَرُّكَ قـــل لـــى   من أنت يا بنَ الحياة ؟
لقد وعظْتَ فأشفَيْت غُلَّتـى بالعظَـــــــات
ما أنت إلاّ حكيمٌ   يَطِبّ للُمشــكلات

الطَّيْف : خفِّضْ عليــك إننى   بعضُ كـلاب الباديهْ
جئت لكى أدفن عظْـ   ـمًا فى الرُّفات البـاليهْ
حتى إذا جاء الطَّوَى   علـــىَّ عُدْتُ ثانيهْ
أقتات عظْمًا لم تزل   للزَّادِ فيـــه باقيهْ
واستـــجمُّ ســـاعةً   من الحـياة القاسيهْ

ربما كان من المهم أن نستعيد المذهب الفنى الذى كان سائدا حين آثر العقاد قصيدة توماس هاردى بالترجمة ، وحين التفت إليها سيد قطب ، فحاول كسوتها زيًّا مختلفا لم يتمكن من إخفاء الهيكل الأساسى ، بين عشرينيات هذا القرن وثلاثينيّاته كان التيار الوِجدانى العاطفى (الرومانسى) هو السائد فى مصر ، وفى الشعر العربى عامة ، بل فى الأدب شعره ونثره ، كانت أصداء « أبوللو » و « المهجر » و «الديوان» تتجاوب أو تتخالف وتتجاذب لكنها لم تبتعد عن العاطفية الزائدة ، وطرح الأسئلة التى لا تجد جوابا ، والهرب من الواقع لالتماس السلوى فى طائر أو غابة أو مقبرة ، يتوجه إليها الشاعر يبحث عندها عن جواب أسئلته المعلقة ، حين اقتنص أحمد العدوانى هذه القصيدة / التجربة ، كان المناخ الاجتماعى ، والمذهب الفنى قد اختلف كثيرا ، مع هذا فإنها تجاوبت مع وجدانه الخاص ، مع مبالغات البداية ،

وأحزان الشاب الحالم بالمثال ، فلا يجد إلاّ الواقع المبتسر المحبط ، فهذه القصيدة عند العدوانى تستمد شرعية وجودها من عالمه النفسى ونزعته المتشائمة ، ولعله - لهذا السبب - لم يكد يفطن قارىء لشعر العدوانى إلى أنها تمثل « نَفَسًا » غريبا ، أو مستجلبا ، إنها تمضى فى سياق قصائد البداية منسجمة إلى حد كبير ، وكأنها قطعة من قلبه الحزين الذى نجد موجات أساه المبكرة فى « اصبرى يا نفس » و« الخلاص » و« أمجاد الورى » وغيرها ·

● **ونخلص الآن إلى هذه النصوص الثلاثة :**

وما يعنينا هنا أن نرى كيف تصرف كلا الشاعرين : سيد قطب وأحمد العدوانى ، تجاه مصدر واحد ، حاول كل منهما أن يدخل معه فى علاقة ·

اختار سيد قطب بحر الطويل ، وهو بطىء ، جليل ، قد يناسب التعرض لفلسفة الموت ، ولكنه لا يناسب الشكل الحوارى ، ووصْفَ المَشَاهد ، وتحريكَها ، وبقراءة قصيدته يتبيّن لنا أن هذا المقطع - وهو ذو شكل حوارى - يعجز عن أن يضعنا داخل الموقف ، إن فنّية الحوار تفترض أن يكون من جُمَلٍ قصار ، ومن بيت أو بيتين ، أو بعض بيت ، لينتقل الحديث إلى آخر ، وهكذا ·

أما التأملات فإنها تطيق الاسترسال ، والبطء الذى يجسّد التمعن وتقليب الأفكار · أما التوقع ، والمفاجأة ، واللهفة على تحقيق هدف ، وهى الانفعالات التى تسود هذا الموقف فكانت تستدعى وزنا آخر رشيقا ، سريع الإيقاع ·

وفى التَّشْكيل الموسيقى يكون أحمد العَدْوَانى موفقا إلى حد كبير ، فقد جعل قطعته حوارا يتردد بين شخصين وحسب : الصَّدَى (أو الجَدَث) والطَّيْف (الشبح القادم فى الظلام يحفر فى تراب القبر) وقد تحرك الوزن بين بحرين ، فجاءت تساؤلات الصدى المتلهفة من بحر المجتث : (مستفع لن فاعلاتن) والتزم بهذا النسق فى المقاطع الثلاثة المنسوبة إلى الصدى ·

وجاءت إجابات الطَّيْف من مجزوء الرجز : « مستفعلن متفعلن) والتزم بهذا النسق فى المقاطع الثلاثة المنسوبة إلى الطيف ، إن هذا الإيقاع القصير ، المتسارع هو الذى يحفظ للحوار طابعه التلقائى ، ويجسّد حركة الفكر القلق ، والتوقعات الخائبة ·

هل اختار أحمد العدوانى هذين الوزنين عن عمد ، أم أنها المصادفة الموفقة ؟ مهما يكن من أمر ، فإنه العلاقة النغمية الإيقاعية بين البحرين لا تكشف عن جذر

يمكن فلسفته ، على أن الأمر - كما يرى الدكتور رفعت الفرنوانى - لا يخلو من قرابة موسيقية ، تتضح فى الجامع المشترك بين المجتث والرجز ، وهو التفعيلة الأولى (مستفعلن) فى حين تختلف الأخرى ما بين (متفعلن) فى الرجز ، و (فاعلاتن) فى المجتث .

مما يعنى - فى النهاية - أن الشاعر اختار الشطر الموسيقى من خطوتين ، الأولى: متفقة ، والأخرى : مختلفة ، فها هنا اتصال وتوافق ، ثم انقطاع واختلاف محسوب، أو محدود . ومثل هذا يقال عن القافية الموحدة فى قصيدة سيد قطب ، والمتغيرة فى قصيدة العدوانى .

أما أطراف الحوار ، أو شخصيات الموقف ، فهى فى الأصل - عند توماس هاردى - فتاة فى مقتبل العمر ، وكلب كان لها فى حياتها . طبيعى أن يكون حبيبها أول حاضر إلى خاطرها ، فإذا خاب توقعها ظنت القادم أقاربها ، فلما خاب أملها فيهم ، انتقلت إلى الاتجاه المضاد ، أن يكون الحافر عدوتها اللئيمة (ولابد أنها منافسة فى حبها الدنيوى) فإذا كان العشاق ، والأقارب ينسون ، فربما يتذكر الأعداء بدافع الكراهية وغريزة الانتقام !! ويفشل هذا الاحتمال الثالث ، وهنا تتعلق بآخر ما يمكن تصوره ، حين عرفت أن القادم كلبها .. ولكنها تكتشف - للمرة الأخيرة - أن الدافع ليس الذكرى والحنين ، وليس البغضاء والانتقام ، فالأحياء مشغولون بمنافعهم ، وحتى هذا الكلب جاء ليحقق منفعة يدافع فيها عن حياته !!

توسع سيد قطب بإدخال الشاعر الحىّ - وليس الكلب - طرفا ، بل أصبح الطرف الأساسى ، يستعين به على الانتقال بمحور القصيدة من أن « النسيان قانون الأحياء » إلى « البحث فى سر الوجود والفناء » . ثم تعددت الأصداء ، أو الأجداث : الفتى ، والأم الثكلى ، والشيخ ، وقد استدعى كل منهم ما يناسب نوعه وعمره وتجربته .

أما العدوانى فقد أجرى الحوار بين طرفين (الصَّدَى والَّطيْف) وجعل الصدى لرجل ، ظن القادم زوجه ، ثم أحد أصدقائه ، وهنا نلاحظ أنه يقترب من الأصل ، ويبتعد ، فيحقق جوهر الرؤية ، ولكن يغيّر ما لا يتوافق والذوق العربى . إن الموت للرجل (عكس ما فعل هاردى) والنسيان من المرأة ، والبحث عن زوج جديد والانشغال به عن الماضى هو ما يجارى العقائد العامة ولم يْدخل العدوانى صلة

القرابة فى اختبار النسيان ، ووضع مكانها صلة الصداقة ، وجعلها « صداقة شباب » شديدة الشغف فى حينها ، سريعة النسيان أمام المتغيرات ، وحركة الزمن ·

كذلك استبعد تماما الاحتمال الثالث ، وهو أن يكون القادم عدوا جاء ليكيد للجدث المنزوى ، فالقاعدة أن الموت يسقط العداوات ، والأخلاق ترى أن نذكر محاسن موتانا ، ففى هذا جفاء ومجانبة للعرف والقيم السائدة · وكذلك يهمل علاقة الإنسان والكلب ، إنه ليس كلب « الصَّدَى » ، إنه كلب مُنَكَّر : « بعض كلاب البادية » وقد أجمل فى هـذا الوصـف أسباب الجـوع وشظف الحيـاة وتوقع معاناة « الحياة القاسية » · وقد كان استخدامه « للصدى » - بديلا لاسم بَشَرِىٍّ ، مجاراة لمعتقدات العرب القدماء ، عن الروح التى تتحول إلى طائر ، وأن هذا الطائر يتكلم وينادى الأحياء ·

لقد استطاع - بهذا التشكيل الخاص - أن يجرد القصيدة من هيئتها الغربيّة ، وأن يعيد تشكيلها لتصبح مُعبرةً عن رُوح عربية ، تمتد جذورها فى تربتها الطبيعية ، لا نقصد - بالطبع - العبارات الجاهزة القديمة ، مثل : « لله درك » و « خفض عليك» فربما كانت هذه من عوامل الضعف التى تصرف قدرا من شعور المتلقى الحديث عن التجاوب مع التجربة فى ذاتها ، وإنما نقصد مجموع تلك التغييرات ، بالحذف والإضافة والاختصار ، التى أدخلها ، فقدم إلينا قطعة هى فِكْرِيًّا لم تغادر الأصل ، وَفَنِّيًّا هى أصل بذاتها ، تنتمى إلى شعر أحمد العَدْوَانى ·

* * *

الفصل الثالث

مُذَهَّبة العدواني
شطحات في الطريق

١ - توطئة .

٢ - وصف القصيدة .

٣ - البنية اللغوية .

٤ - المعجم الصورى .

٥ - التشكيل الصوتى .

٦ - تداعيات مختلفة .

٧ - هل « الكل » فى قصيدة ؟ .

مُذهّبة العدْوَانى
شطحات في الطّريق

١ - هَاتِ اسقِنِيهَا !! لَسْتَ مِنْ سُمّارِى

إنْ لَمْ تكُنْ لِلْكَاسِ ربَّ الـــــدارِ

٢ - هِيَ بِنْتُ مَن؟؟ الشّمْسُ دَارَةُ أهْلِها

أبَداً ونَحْـــنُ الأهْـــلُ لِلأقْمَـــــــارِ

٣ - أنَا مَنْ إذا شَعَّتْ عليْهِ تَفَتَّحَتْ

دُنْيَاهُ عَنْ رَوْضٍ وعَنْ أطْيَـــــــــارِ

٤ - ولَمَحْتُ أسْرارَ الوجُودِ تُطِيفُ بى

نَشْوى وأرْدانُ الجَمَـــــــالِ جوارِى

٥ - دَعْنِى ، ومَا زَعَمَتْه كُفّارٌ بِهَا

عَنْ إثْمِها ، فالنّارُ للكُفّـــــــــارِ

٦ - صَلَّيْتُ لمّا أمْطَرتَ أنوارَها

مَا أرْوَعَ الصَّـــــــــلَواتِ للأنْوَارِ

٧ - ووَقَفْتُ بالـــوَادِى المُقَــدَّسِ سَاعَةً

وأخَذْتُ عَنْ نفَحَاتِهِ أشْـــــــعَارِى

٨ - الله للعُشّـــاقِ فِى سَبَحَاتِهِمْ

مَسّـــــوا ضِفَـافَ الخُلْدِ بِالأذْكَارِ

٩ - رَافَقْتُهمْ فعرَفْتُ بَيْنَ رُبُوعِهِمْ

أهْلِى ، وطَابَتْ عنْدَهمْ أخْبَـــارِى

١٠- مَغْنَاىَ فِى دُنْيَاىَ صُحْبَةُ مَعْشَرِ

حَفَلَتْ مَنَاسِكُهُمْ بِكُلِّ عَمَـــارِ

١١- زَانُوا اللّيَالى سِيرَةً وَعَقِيدَةً

لَكِنْ تَوَارَوْا فِى حِمـــىً مُتَوَارِى

١٢ - قَوْمٌ إذَا أدْرَكْتَ ما نَهَضُوا لهُ

قُلْتَ : المُلُوكُ تَلُوحُ فى الأطْمَارِ !!

١٣- الغَارُ سَهْلٌ مُمْرِعٌ بحُضُورِهِمْ

والسّهْـلُ حِينَ غِيَابِهِـمْ كالغَـــارِ

١٤- إنى علَى آثارِهِمْ سَارٍ ، ولِى

فِيهِمْ مكَـان الكَوْكَبِ السَّـــيّارِ

* * *

١٥- يَا رِيحُ !! حَتّامَ الغُبَارُ يَلُفُّنِى

مَنْ لِى بريحٍ غَيْرِ ذَاتِ غُبَـــارِ

١٦- أوَ كُلّمَا قَارَبْتُ صَفْوَ شَرِيعَةٍ

طَمَّتْ عَلَىَّ سَحَائِبُ الأكْدَارِ ؟؟

١٧- لا!!لَنْ أحيدَ عَنِ البِذارِ وإنْ رَعَتْ
زَرْعِى الجَرَادُ بجَيْشِها الجَــــرَّارِ
١٨- يَا رَبِّ !! عَفوكَ إنّنِى فِى حَيْرةٍ
دَهْيَــاءَ غَالبــَةٍ عَلَى أطْـــــوَارِى
١٩- تَتَبَرَّج الأوْزَارُ لِى فأجِيبُهَا
وأعُــودُ ألْعَــنُ فِتْنَـــــةَ الأوزَارِ
٢٠- وأعَانِدُ التَّيَّارَ ثُمَّ يُهِيبُ بِى
نَــزَقٌ فَأرْكَــبُ غَارِبَ التَّيَــــارِ
٢١-وتَزُورنى الخَطَرات فِى غَسَقِ الدُّجى
فإذَا البُرُوقُ مَوَاكِــــبُ الزّوَّارِ
٢٢- وكأنَّ نَفْسِى كَوكَبٌ متألق
يهمى بأفراح السَّــــنَى الثَّرّارِ
٢٣- وأديرُ طَرْفِى - والوُجُودُ صَحَائف
شتَّى - فأشْهَدُ وَحْدَةَ الأسْـــفَارِ
٢٤- وتَزُولُ أضْوَاءُ البَيَارِق فَجْأةً
ويَطُولُ بَعْدَ زَوَالِهَا اسْتِفْسَارِى ؟؟
٢٥- وتَسُدُّ أشْيَاءُ الظّلام مَطَالِعِى
ويَضِيقُ دُونِــى وَاسِـــعُ المِضْمَارِ
٢٦- وأسائِلُ الآثَارَ عنْ أعْيَانِهَـــا
وأظَــلُ بَينَ الشّــكِّ والإنْكـــارِ
٢٧- أوَّاهُ مِنْ هَمى ! وأيْنَ أفِرّ مِنْ
جَبَروتِ سَطْــوَتِه وكَيْفَ فِرَارِى ؟؟

٢٨- يا ربِّ ! أقْلَقَتِ الرِّيَاحُ سَفِينَتِى !!

فامْنُنْ عَلَىَّ بِشاطىءِ اسْتِقْرارِ !!

* * *

٢٩- يا مَنْ تَجَلَّى الطُّهْرُ فى قَسَمَاتِها

ضَحْيَانَ يَحْكِى طَلْــعَةَ الأسْحَارِ

٣٠- نادَيْتِنِى فانْهَلَّ صَوْتُكِ فِى دَمِى

خَمْرًا بِلاَ كَرْمٍ ولاَ خَمَّــــــارِ

٣١- لا تَكْتُمِى بَيْنِى وبَيْنَكِ قِصَّةً

أسْرَارُ قَلْبِكِ فِى الهَـــــوَى أسْرارى

٣٢- هَاتِى حَدِيثَ الرّوحِ عَنْ أشْوَاقِهَا

فى غَابَــةِ الأشْــــواكِ والأزْهارِ

٣٣- قُولِى بِهمِّكِ لى فعِنْدِى مِثْلُه

هَمٌّ أدِلُّ بِهِ عَلَى الأقْـــــــدَارِ

٣٤- إنِّى أسيرُ الصَّمْتِ ! مُنْذُ تَعَلَّمَتْ

نَفْسِــى تَمَــرُّدَهَا عَلَى الآسَـــــارِ

٣٥- أسْتَقْبِلُ الدّنْيَا بِنَظْرَةِ ساخِرٍ

وأضَالِعى ضَيْفٌ عَلَى الجَـــــزَّارِ !

٣٦- لَكِنْ إذَا ثَارَ الحُمَاةُ بِمَوْطِنٍ

سابَقْتُهُــمْ وهَتَفْتُ للثُّـــــــــوَّارِ

٣٧- وإذَا تَجبَّرَت الخُطُوبُ عصَيْتُهَا
ونَفَــرْتُ حِينَ الظُّلْــمِ أىَّ نِفَــــــارِ

* * *

٣٨- أفٌ لأقْوَامٍ عَلَى سِيمَائِهِمْ
وَسْــمُ المَــذَلَةِ شَــــــائِهُ الآثَارِ
٣٩- وُلِدُوا عَلَى أنْيَارِهِمْ فَتَعَوَّدُوا
ألاَّ حَيَــاةَ لَهُــمْ بِلاَ أنْيَــــــارِ
٤٠- وغَدَوْا دُروعًا لِلطُّغَاةِ وتَارَةً
نَعْــلاً لَهَــا فى مُوحِــلِ الأقْطَــــــارِ
٤١- يَهْنِيهِمُ ذُلُّ النّعِيــــــمِ فإنّهُ
جِســْرُ اللئِيــمِ إلَى مقَــامِ العــــــَارِ
٤٢- رَاحُوا بِمَغْنَمِهِمْ وَعُــدْتُ بِمَأتَمِى
شَتّــانَ بَيْنَ شِعَارِهِــمْ وشِعَــــــارِى
٤٣ - عَهْدُ الألى شَادُوا العُلاَ لِى سُنّةٌ
وكَذَاك كَانَتْ سُنّةُ الأحْــــــرَارِ
٤٤- يَا بِنْتَ أهْلِى فِى ضَمِيــرِى شُعْلَةٌ
بَيْضَــاءُ كَانَتْ فِى الحَيَــــــاةِ مَنَارِى
٤٥- أنَا سَائِحٌ دُنْيَاهُ تَحْتَ مَدَاسِهِ
ما هَمّـــهُ مَنْ سَادَةُ الأمْصَــــــارِ !

٤٦- لَيْلِي مُنَادَمَةُ النُّجُومِ عَلَى السُّرَى
ومعَ الشُّمُــوسِ الطَّالِعَــاتِ نَهَـــارِي
٤٧- وإذَا نَزَلْتُ بِرَوْضَةٍ مَمْطُورَةٍ
وألِفْـتُ طِيبَ الرَّوْضَــةِ المِعْطَــارِ
٤٨- أُلْقِي عَصَا التَّسْيَارِ تَحْتَ ظِلاَلِهَا
فَتَعُودُ لِي رَوْضًا عَصَا التَّسْيَــــارِ
٤٩- أَوْلاَ . . فَلِي عِنْدَ المَسَالِكِ وَقْفَةٌ
تَهَبُ المُسَــافِرَ عِبْــرَةَ الأسْفَـــــارِ
٥٠- فَأشَاهِدُ الأغْرَاسَ - وَهْيَ كَرِيمَةٌ
تَنْمُــو وتُزْهِــرُ رَغْــمَ كُلِّ حِصَــــارِ
٥١- وأرَى تَبَاشِيرَ الصَّبَاحِ مُنِيرَةً
وقُــوَى الظَّــلاَمِ عَلَى شَــفِيرٍ هَــــارِ
٥٢- والعَالَمُ المُنْهَارُ يَبْخَعُ نَفْسَه
والسّــُوسُ أصْــلُ العَــالَمِ المُنْهَــــارِ
٥٣- رَفَضَ الحَيَاةَ هِضَابَهَا وجِبالَهَا
وأرَادَ أنْ يَبْقَــى عَلَى الأغْـــــوَارِ
٥٤- وبَنَى الجِدَارَ لِكَيْ يُدَاجِيَ بُؤْسَهُ
والشّمْسُ تَطْلُعُ فَوْقَ كُلِّ جِــــــدَارِ
٥٥- وَهَفَا إلَى الأحْلاَمِ دُونَ حَقِيقَةٍ
وصَبَا إلَى الأشْجَــارِ دُونَ ثِمَــــارِ

٥٦- وتَهَيَّبَ الأفكَارَ أنْ تَحْيَا بِهِ

ومنَ البَلاَءِ تَهَـيُّبُ الأفكـَارِ !!

٥٧- ويَرُوحُ لِلأحْجَارِ يَسْتَشفِى بِهَا

والدَّاءُ كُلُّ الدَّاءِ فِى الأحْجَــــارِ

* * *

٥٨- قُلْ لِلَّذى طَلَبَ الحَيَاةَ رَخيصَةً

احْذَرْ خِدَاعَ الهَـاجِسِ الغَـــرَّارِ

٥٩- خُذْ مِنْ حَيَاتكَ جَانبًا تَسْمُو به

واتْرُكْ هـَوَانَ العُمْـرِ لِلأغْمَـارِ

٦٠- واصْعَدْ إلَى القِمَمِ الكِبَارِ مُكَرَّمًا

أوْ عِشْ حَلِيفَ مَهَـانَةٍ وصَغـَــارِ

٦١- إنَّ الحَيَاةَ سيُولَهَا وسَحَابَهَا

جَـاءَتْكَ بالأمْطَـارِ والأنْهَـــارِ

٦٢- هِمَمُ الَّذينَ عَلَى المَجاهِلِ أقْدَمُوا

ذهَبَتْ حَيَـاتُهُمُ بِكـُلِّ فَخَـــارِ

٦٣- مَنْ خَافَ مِنْ لَهَبِ التَّجارِبِ جَذْوَةً

دَارَتْ لَيَـالِيه عَلَى التَّكْـــرَارِ

٦٤- هِىَ سَاعَةٌ حَرَنَ المَسِيرُ إزَاءَهَا

عِنْدَ المَصِيـرِ وَلاتَ حِينَ خِيَـــارِ

٦٥- إمَا مَلَكْتَ عَلَى الزَّمَانِ مَدَارَه

أوْ عُدْتَ مَحْكُـومًا بِكـُلِّ مَـدَارِ

* * *

٦٦- كُشِفَ السِتَار . فكُلّ مَنْ هَابَ الرَّدى

أمْسَـى يُطَالِعُنَـا بِـلا اسْتِـتَــــارِ

٦٧- تَخْشَى الدَّمَارَ عِصَابَةٌ أعْطَانُها

غَصَّتْ مَرَابِضُهَـا بِكُلِّ دَمَـــارِ

٦٨- غَلَبَتْ مَبَاذِلُهَا عَلَى أحْسَابِها

فأبَاحَتِ الحُـرُمَاتِ كُلَّ مُكَــارِى

٦٩- مَنْ يَمْلكِ الدِّينَارَ يَمْلِك أمْرَهَا

فَزِمَامُهَـا فى خِـدْمَةِ الدِّينَــارِ

٧٠- وتَبِيتُ تَحْفِرُ قَبْرَهَا ، وتَظُنُّهُ

قَـصْرًا ! وتُكْبِرُ همـّةَ الحَفّــارِ !

٧١ - وتَهَشُّ لِلنَّجَّارِ يَصْنَعُ مَجْدَهَا

والنعْشُ بَعْضُ صِنَـاعَةِ النجّــارِ

* * *

٧٢- ومُكَابِرِ والجَهْلُ مِلءُ إهَابِهِ

لَيْسَتْ لَهُ العَلْيَــاءُ دَارَ قرَارِ

٧٣- خَلَعَ اليَسَارُ عَلَيْه بُرْدَةَ نَاعِمٍ

لَمْ يَدْرِ مَا خَلَعَتْ يَدُ الإعْسَــارِ

٧٤- حَسبَ الحَيَاةَ كَمَا يُعَايشِ لينَهَا
أعْطَـافَ غَانيةٍ وكَأسَ عُقَـــــارِ
٧٥- ولَهُ بآفَاقِ المتَارِفِ أيْكَةٌ
نَضرَتْ فكَـانَتْ قبْلَةَ النُّظّـــــارِ
٧٦- عَشِقَ الكَرَى، فإذَا صَحَا عَرَضَتْ لَهُ
شَمْسُ الضُّحَـى مَصبُـوغَةً بالقـــارِ
٧٧- قَالَتْ لَهُ الأصْفَارُ : إنّكَ ثَرْوةٌ
كُبْرى ، فصَـدَّقَ قَولَهَ الأصْفَـــارِ !
٧٨- أضْحَى يُحَاورُنِى فقُلْتُ لَهُ اتّئِدْ
مَـا أنْتَ يَا هَذَا بِربِّ حِـــــوَارِ
٧٩- قُلْ لِلّذِى ظَنَّ المَعَالِى سِلْعَةً
المَجـدُ غَيْـرُ بِضَـاعَةِ التُجّـــــارِ
٨٠- فَدَعِ النُّسُورَ عَلَى الذّرَا وَانْعَمْ بِمَا
فَـوْقَ الثّرَى تَسْلَـمْ مِنَ الأوْتَارِ
٨١- وإذَا أرَدْتَ سِيَادَةً ومَجَادَةً
وتُنَصَّ لِلتّعْظِـيمِ والإكْبَـــــارِ
٨٢- فادْفَعْ إلَى الزَّمّارِ بَعْضَ دَرَاهِمٍ
يُعْلِـى سماءَ عُلاكَ بِالمِزْمَـــارِ !!

* * *

٨٣- وَجَمَاعَةٍ هَانَتْ علَى أعْدَائِهَا
طَارَتْ مَعَ الأهْوَاءِ كُلَّ مَطَارِ

٨٤- قالت : مُدَارَاةُ الأعَادِى حِكْمَةٌ
وإذَا لَقِيتَ العَادِيَات فَدَارِ
٨٥- وإلَيْكَ عَنْ بِكْرِ الطريقِ فإنَّمَا
بِكْرُ الطَرِيقِ كَثِيرة الأوْعَارِ
٨٦- فَأجَبْتُهَا : مَا لِى بِدَرْبِك غَايَةٌ
إنِّى رضِيتُ - وإنْ كَرِهْتُ - خَسَارِى
٨٧- صَبْرِى عَلَى الدُّنْيَا تَقِيةُ ثائِرٍ
وإذَا استُثِرْتُ فَلَسْتُ بِالصَّبَّارِ
٨٨- إنْ كَانَ لابُدَّ الرَّدَى فِى مَوقِفٍ
فالسَيْفُ أرحَمُ بِى مِن المِنْشَارِ

* * *

٨٩- ولَربَّ أقْوَامٍ حَمَيْتُ ذِمَارَهُمْ
وَهُمُ أبَاحُوا لِلعُدَاةِ ذِمَارِى
٩٠- أتحَمَّلُ الأوْقَارَ عَنْهُمْ كُلَمَا
هَدَّتْ قُوَاهُمْ شِدَّةُ الأوْقَارِ
٩١- جَنَّبْتُهُمْ أخطَارَ كُلِّ مُلِمّةٍ
نَزَلَتْ بِهِمْ وَوَقَعْتُ فى الأخْطَارِ
٩٢- أتُرَى يُعَابُ عَلَىَّ إذْ آثَرْتُهُمْ
فِى الرَّوْعِ إنْ هُمْ أنْكَروا إيثَارِى ؟؟

* * *

٩٣- لِى فِى الحَيَاة هَوًى تَسَامَى طَائِراً
مُتَلاَطِمُ الصَّبَوَاتِ والأوْطَارِ

٩٤- تَتَنَوَّعُ الأسْوَارُ كَيْ تَصْطَادَهُ

فإذَا دَنَا اسْتَوْلَـى عَلَى الأسْـوَارِ

٩٥- السحْرُ خَفْقُ جَنَاحِهِ لَوْ أنَهُ

مَسَّ الحَصَى عَادَتْ عُقُـودَ دَرارِى

٩٦- أرْبَى عَلَى البُرْكَانِ فِى هَيجَانِه

وَأَقَـامَ خَيْمَتَهُ عَلَى الإعْصَـارِ

٩٧- يَرْنُو إلَى فَلَكِ الخُلُود ، وطَالَمَا

بَهَـرَ الوُجُـودَ بِعَزْمِهِ الجَبَّـارِ

٩٨- وإذَا حَدَا لِلْمَجْدِ كَانَ غِنَاؤُهُ

عِنْدَ الفَـوَارِسِ مِهْـرَجَانَ الغَـارِ

* * *

٩٩- يَا بِنْتَ أهْلِى مَا انْتَصَرْتُ لِغَايَةَ

إلاَّ وَرُوَّادُ العُـلاَ أنْصَـارِى

١٠٠- فَابْغِى لِيَ الأعْذَارَ فِى وادى الهوَى

قَلَّتْ لَدَى وادى الهوَى أعْـذَارِى

* * *

١ ـ توطئـــــة :

هذا الفصل يخصّ قصيدة « شطحات فى الطريق » بتفصيل وعناية ، لأنها - فيما يبدو - قد حَظِيتْ من الشاعر باهتمام أكبر ، ولهذا مؤشرات تأتى من جهات مختلفة ، فقد نظمها عام ١٩٧٢ م وقد أتمّ خمسين عاما أو كاد ، وهى السنّ التى تكون قوى الشاعر فى ذِرْوتها ، حيث تجتمع صحة الحواس وطول الممارسة ومرونة التعامل مع الحياة ومع الفن على السواء ، ومع أن العَدْوَانى كان يقارب نظام القصيدة الحديثة ، فى الاعتماد على « التفعيلة » والتنويع فى القوافى ، قبيل تلك الفترة ، فإنه آثر فى « شطحات فى الطريق » أن يلتزم بالبحر الشعرى فى تمامه ، وألاّ ينوِّع فى القوافى ، وليس هذا النهج هو الملمح الوحيد الذى يربطها بالنسق التراثى العربى ، كما سنرى ، كما أنها وقفت عند المائة بيت ، وهذا المدى لا تبلغه القصائد مصادفة ، وإنما عن تدبير وإعداد .

ولكن : هل يصلح اهتمام الشاعر بقصيدة من بين قصائده ، بدرجة متجاوزة ، مسوغا لاهتمام النقد بدرجة متجاوزة كذلك ؟ أليس من الأوفق ، إذا كان لابد من إيثار قصيدة بعينها أن يتم الانتقاء وفق مقياس أدبى متضمَّن فى القصيدة ذاتها ، وليس فيما أحاط بها من ظروف خارجية ، كاهتمام الشاعر بها ، أو سرعة انتشارها مثلا ؟

وهنا نقرر المبدأ النقدى الذى لا يرى فى قصيدة ما تكرارًا ، أو نقيضًا لقصيدة أخرى ، فكل قصيدة هى « كيانٌ » بذاته ، وقد يصح أن يقال إن فى نشاط مخيّلة أى شاعر « لوازم » تتردد فى أكثر من قصيدة ، « ثَوَابِت » تتسلل لتأخذ مواقعها فى أكثر من سياق ، فإذا كانت القصائد تنتثر فى حال بين الاستقلال المطلق ، والتجاذب القائم على التكامل والتوازن ، وكأنها نجوم السماء ، فإن بعض القصائد ترتقى إلى درجة « الهَيْمَنَة » وكأنها تقود المجموعة ، أو تمنحها سمتَها الأساسية ، كالشمس ، أو تفرض « شكلها » وكأنه « النموذج » أو « المعيار » الذى تقاس إليه الأشكال ، كما فى حالة بعض الكواكب أيضا . إن معانى ، وصورًا ، وتداعيات ، فى هذه القصيدة، ترددت قبل، وبعد، فى قصائد أخرى، غير أنها فى«الشطحات» أخذت أقصى مداها ، مما يعطى المبرر لاعتبارها « إعلاءً » لما قبل ، وأساسًا يتردد صداه فيما بعد ، دون أن يعنى هذا إلغاء ذاتية تلك القصائد الأخرى ، أو ادعاء إدماجها ، أو تشتيت سياقاتها الخاصة لصالح هذه القصيدة ، سنهتم بالجانب الموضوعى فى « الشطحات »

أو جانب المضمون وامتداده الجذرى فيما قبل ، والغُصنى - بالمقابل - فيما بعد ، ليس كقضية أو قضايا مجردة ، وإنما لأن تعاقب أو تداخل وتشابك الأفكار الصغيرة هو الذى يحدّد النظام الذى يشكلّ نسق القصيدة ، وهو الذى يجسّد رؤية الشاعر الخاصة فى العالم ، فمثل هذا النظام ، باكتشافه ، وتحليله ، يدخل فى صميم النظر المتكامل للقصيدة ، كبنْيَة مستقلة ، بصرف النظر عن العناوين التى يمكن أن توضع لتوجيه التلقى ، وهل هذا يتأسس على علم الدّلالة ، أو أنه من صميم الأسلوبية ، أو هو أدخل فى منهج النقد النفسى ، ليكن ما يكون ، وأغلب ظنى أنه يفيد من كل هذه الممكنات ، وغيرها ، دون أن يلتزم بحدود قالبَ من قوالبها .

وربما صحّ فى هذا المنعطف نحو القصيدة أن نفضى برؤية هى بعض ما نقتنع به من أسس الشعر والشعريّة ، فمع الإقرار بأن كل ما صدر عن الشاعر من قصائد إنما هى جوانب من رؤية كلية ، تتفجر فى تشكيل خاص بها ، لتكون موضوعية ، بدرجات متفاوتة ، ولا يكون هذا بمثابة إلغاء أو إنكار لمنبعها النفسى الخاص ، فإن المطوّلات (القصائد الطوال) تتجاوز حدود الاستطاعة فى المقطعات والقصائد القصـار ، من حيث تتمكن هذه المطوّلات من التقاط حركة الضمير ، وقانون عمل الخيال ، وتراكيب أو تراكب الأفكار ، ومن ثم « تسجيل » التاريخ النفسى للذات الشاعرة عبر رحلة المعاناة المستمرة ، وليس فى « شكل » لمحة الدهشة ، أو حسّ المفارقة ، أو صدمة الغضب ، التى تفضى بها المقطعات والقصائد القصار عادة ، إن المقطَّعة أو القصيدة القصيرة تحمل إمكان الإشارة إلى « عمق » المعنى ، وهو أمر تستطيعه - أحيانا على الأقل - الصورة المجازية ، أو عدد من هذه الصور بينه علاقة تَوَاشُج ، ولكن هذه القصيدة القصيرة ، مهما كانت كثافة لغتها ، وجدَّة صورها ، لن تتمكن من الإفضاء « بمساحة » المعنى ، لقد أشرنا إلى هـــذا بشىء من التفصيل (فى كتاب : الصورة . . والبناء الشعرى - ١٩٨١) ولا نجد ضرورة لاستعادته ، لكنه كان وراء إيثار هذه المطوّلة المُهَيْمنة من بين شعر أحمد العدوانى ، وفى بحث ميدانى أجرته نسيمة الغيث عن : « شعر العدوانى فى مرايا بعض معاصريه » كانت هذه القصيدة فى مقدمة ما يتذكره شعراء الكويت ونقادها له ، وبعض أبياتها هى الأقرب إلى التذكّر، حتى عند أولئك الذين اضطربوا فى استعادتهم لعنوان القصيدة ، وهل هو : « شطحات فى » أو « شطحات على . . . » .

٢ - وصف القصيدة :

يستوقفنا العنوان ، له نكهة صوفية، تأتى من : « الشطْح » ، ومن « الطريق » ومن استخدام حرف الجر « فى » ، فالمألوف فى حالة الحركة استخدام « على » ، وفى حالة السكون استخدام « فى » ، (يحملهم على المحّجة البيضاء - إياكم والجلوس فى الطرقات) ، كما أن « فى » تتجاوز الملامسة إلى التخلّل ، والتداخل ، ولهذا يستقر لها معنى « الظرفية » ، وسنرى أن « الموقف » « الصوفى » المدمج بالموقف « الوجودى » ماثل بوضوح فى « الشطحات » ، وأن الشاعر العَدْوَانى تمثل شخصية « رجل الطريق » ، السائح ، الذى « دنياه تحت مداسه » ، ترفعا عن أوضاع الدنيا المتقلبة ، وأنه - فوق هذا ، وقبل هذا - يطل على الحياة من عَل ، يرى التغيّر والتناقض والتناحر ، يعج على السطح ، فيتجاوزه إلى الأعماق التى ينفذ إليها بالبصيرة ، ليكشف قوانين الوجود ، وحركة الحياة ، تلك الحركة « الجبرية » التى تسخر (هى بمثابة السخرية) من صراع البشر على مغانم زائفة ... وزائلة !!

والقصيدة من بحر « الكامل » التام - كما قدمنا : « متفاعلن متفاعلن متفاعلن » مكررة ،وهو بحر يصفه عبد الله الطيب (فى كتابه : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) بأنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله - إن أريد به الجد - فخما جليلا مع عنصر ترنّمى ظاهر ، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة ، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس ، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا ، ويقول الطيب أيضا : إن بحر الكامل كأنما خلق للتغنّى المحض ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذى يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور ، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ، ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين فى الحكمة ، وما إلى ذلك من ضروب التأمل ، قلّ أن يصيبوا فيه أو ينجحوا ؛ ذلك بأن الحكمة ، والتأمل - مهما كانت مناسبتهما - يحتاجان إلى هدوء وتؤدة ، وفى النظم بخاصة يحتاجان لأن يكون نغم الوزن شيئا مترويا ، يصل إلى الذهن من غير ما جلبة ولا تشويش ، وكأنه إطار للكلام الموضوع فيه ، لا جزء هام من صورته ورسمه .

لسنا فى مجال اختبار ما قرره الطيب فى عباراته السابقة ، وقد برهن على قوله بنماذج من شعر المتنبى وأبى تمام والمعرى، وغيرهم، لا تصعب مراجعتها ، واكتشاف

وجه الصواب فى العلاقة بين إيقاع الكامل ، ومعانى القصيدة فى إطار غرضها ، وإذا كان يقسم غنائية بحر الكامل - باستقصاء مذاهب الشعراء فى استخدامه - إلى مذهبين : الفخامة والجزالة ، ثم الرقة واللطف ، فإننا نرى أن أحمد العدوانى ، فى « الشَّطَحات » قد مزج بين هذين المذهبين مزجا بارعا ، هو الذى أساغ ما فى القصيدة من الحكمة ، والتفلسف ، لأن تلك الحكمة وذاك التفلسف ، جُدِلاَ ، ومُزِجَا بلمحات غزلية ، ولُمَعٍ تهكمية ، ومُلَحٍ ساخرة هجائية ، كسرت جهامة التفلسف ، وجفاف الحكمة ، فتموجت موسيقى البحر الواحد ما بين الفخامة والجلالة ، وما بين اللين والرقة ، فكأنها أمواج البحر فى صعودها وهبوطها المنتظم / اللامنتظم فى نفس الوقت ، وهذه الحركة الخاصة على غير قياس هى التى تعطى البحر جلاله ، وجماله ، هيبته ونزقه ، الفرح به والخـوف منه ، فى نفس الوقت .

القصيدة من مائة بيت ، على رَوِىّ واحد ، غير أن الشاعر وضع فواصل على مسافات غير متساوية ، ولا متقاربة ، فهناك : مقدمة ، وثمانية مقاطع ، وخاتمة ، ولكن هذا التفاوت فى عدد أبيـات كل مقطع لم يؤثّر على درجة الإشباع فى كل منها ، إذ لم يستقل واحد منها بمعناه ذلك الاستقلال الذى نجد له مثلا فى القصيدة متعددة الأغراض ، إن درجة من التداخل / التدرج ، كانت تمدّ جسرا ما بين مقطع والذى يليه ، جسرا من المعانى والصور ، المشتركة ، مع استمرار الإيقاع ، فتستمر الألوان ، ويتغيّر المشهد ، تماما كما يختلف المنظر والمنظور فى لوحات الرسام ، وتدل الألوان والظلال على وحدة الرؤية ، وأن الصانع واحد .

١ - مقدمة القصيدة وهى من ١٤ بيتا (من المطلع حتى البيت رقم ١٤) :

١ - هاتِ اسقنيها لســـــتَ من سُمَّارِى   إن لم تَكُنْ للكاسِ ربَّ الـــــــدارِ

٢ - هى بِنتُ مَنْ ؟ الشمسُ دارةُ أهلِها   أبدًا ونحن الأهلُ للأقمـــــــــــــار

يتحدد مستوى الخطاب فى هذا المطلع : صيغتان للأمر ، أولهما عام ، والآخر خاص « هات / اسقنى » ، يعقبه تحديد لشرط الصحبة بنفى الآخر : « لست من / إن لم تكن » ، وهنا تحددت علاقة المتكلم ، الذى سيبرز موقعه (المسند إليه) فى البيت التالى مباشرة : « أنا » ، فاشتمل المطلع على : الأنا ، والْهِىَ (الخمر) والْهُمَا) : من يليق بأن يكون فى صحبته ، والآخر المنفى ضمنا ، والذى سيعود إليه بالتهكم والتقريع فيما بعد . وهذا البيت الثانى يؤسس « المستوى الكونى » للرؤية ،

الذى يمد أغصانه إلى أبيات هذا المقطع / المقدمة ، ليؤصل التصور الذهنى لقضية الوجود ، فهـا هنـا : الشمس ، والأقمـار (وليس القمـر) والشعـاع « شعّت » و « الوجود » و « أمطرت أنوارها » (نتذكر هنا الألعاب النارية بالصواريخ وكيف يكون المطر المنوّر سبيلا لبهجـة خاصـة) و « الوادى المقدس » و « ضفـاف الخلد » و « مناسك » ، فهنا تترادف مفردات عالم خاص ، تتواصل فيه مشاهد الأرض وما اصطلحت عليه من مقدسات ، ومشاهد الكون وما تثير من شوق إلى المطلق ، وبعد أن يحدد انتماءه إلى العشاق فى سبحاتهم ، يبينّ موقعه منهم : « رافقتهم » وبهذه المعاينة يصفهم ، وإذ يختم مقدمته بالبيت :

١٤ - إنى على آثارهم سارٍ ، ولى   فيهم مكانُ الكوكبِ السـيارِ

فإن هذه الصورة المجازية (تصلح أن تكون تشبيها ، ومجازا عقليا ، واستعارة بالكناية ، حسب تأويل السياق) تكون تكثيفا فنيا ، وتجسيدا لصفات هذه الجماعة التى انضوى تحت لوائها ، فهؤلاء العشاق « فى سبحاتهم » ، وهم « زانوا الليالى » ولكنهم غير ظاهرين دائما « تواروا » وهذا التوارى ليس خوفا ولا استخذاءً ، إنهم يظهرون أكثر عزة فى مدار آخر « فى حمى متوارى » إنهم « ملوك » ، وهذه جميعا من صفات الكواكب السابحة فى الفضاء ، تزين الليل ، وتتوارى فى مداراتها ، وقد عبدتها أعصر وحضارات ، وإن بدت الآن مجرد أجرام ساكنة أو مظلمة ، ثم تكون الإضافة الأخيرة : « إنى على آثارهم سار » فهذا من أسس الشطح فى الطريق ، وأثر من جاذبية الكواكب فى توازنها الكونى الذى يحفظ الوجود ، ودون هذا التوازن . . لا وجود !!

فى هذا المقطع / المقدمة يتأسس المستوى الصوتى للقصيدة ، إن الصوت (ر) يتردد ٣٨ مرة ، ليست كلها ولا أكثرها بسبب أنه حرف الروىّ ، يلاحقه الصوت (م) الذى يتردد ٣٥ مرة ، وهما من الأصوات المتوسطة ، وأما الصوت (س) الذى يتردد ١٨ مرة فقط فإنه يوشك أن يضفى رنينه الخاص على مساحة القطعة ، مستعينا بما يقاربه فى المخرج والرنين (ص : ٣ مرات - ز : مرتان) أما الراء المكسورة آخر كل بيت فقد أدت وظيفتها الغنائية الشجية (نتذكر هنا سينية شوقى ، وأيضا سينية البحترى ولامية أبى العتـاهية من قبلهمـا : قطعت منك حبائل الآمـال ، ودالية أبى العلاء : غير مجد فى ملتى واعتقادى !! فهل الشجن وطابع الأسى علَى الماضى والحنين إلى المجهول يُستَجلَبُ مع هذه « الكسرة » ؟) .

وفى هذا المقطع / المقدمة نجد الطابع الفكرى متسلطا على ملكة التخيّل ، مشكّلا لصور الخيال المجازية ، ولنتأمل هذه الصور :

- للكاسِ ربٌّ الدار .
- الشمسُ دارةُ أهلِها (الخمر) .
- نحن الأهلُ للأقمار .
- تفتحت دنياه عن روض وعن أطْيَار
- صلّيْتُ لما أمطرَتْ أنوارَها

نجد الشاعر لا يعمد، بل يتجنب المشابهة الحسية، فلا يتخذها أساسا للتصوير ، إنه - على عكس هذا - يفضل أن يكون الجانب الوظيفى هو الأساس الذى نهضت عليه هذه المجازات ، فهو لا يستدعى صوره الشىء الظاهرية ، بقدر ما يعتمد على تأثيره ، على ما يفعله هذا الشىء ، وليس على ما تدركه الحواس منه ، ولا يُعَوّلُ فى هذا على « حسية » الصورة ؛ لأن الصورة بطبيعتها - نزوع إلى الحسّى .

لنتأمل هذين البيتين ، وما فيهما من تشابك البراهين ، ترتيبا على تداخل العلاقات :

٢ - هى بنتُ مَنْ ؟ الشمسُ دارةُ أهلها   أبدا ، ونحن الأهـــل للأقمار
٣ - أنا مَنْ إذا شعَّتْ عليـــه تَفَتَّحَتْ   دنياه عن روضٍ وعن أطيــــــار

السياق يحدد الخمر ، رمز النشوة الصوفية ، والغياب / الحضور الفنّى ، إنها مصنوعة من ضوء الشمس (لم يقل : الشمس منبعها ، وإنما جعلها دار أهلها ، وهذا يقوّى انتسابها ، كما أنه يمّهد لانتقال الحديث عن هؤلاء الأهل ، وهو ما عرفه القدماء بحسن التخلّص ، ولكنه عند الشاعر الحديث يتجاوز استخدام بعض الكلمات أو الصفات ذات المعانى المشتركة ، أو التى تعطى ومضا مزدوجا يتلامس فيه السابق واللاحق ، إلى تعميق الرؤية الواحدة ، والتشكيل اللغوى والمعنوى والنفسى الواحد للقصيدة) هذه الخمر الرمزية من نبع الحقيقة الكبرى المُتَجَلّيَة ، المُنْجَلِيَة ، المَجْلُوَّة . . أبدا ، أما نحن فصورة منعكسة محددة ، أو محدودة لهذا التجلّى الأكبر : نحن الأهل للأقمار ، لابد أن المعلومة العلمية ، أن الشمس مركز الحركة ومنظّم الجاذبية فى الكون ، المهيمن على أقمار المجموعة كانت متسلطة على خيال الشاعر وفكره ،

وقد أدى به هذا إلى الارتفاع بالإنسان ارتفاعا معنويا ، تجسّد حسيا فى شكل ارتفاع مكاني ، فجعله قمرا يدور فى فلك الحقيقة الكبرى ، يتلقى إشعاعها : « أنا مَنْ إذا شَعَّتْ عليه » ويعكسه بدوره فى حدود الفعل الإنسانى والجمال الأرضى : « تفتَّحتْ دنياه عن روض وعن أطيار » ، وتتأكد هذه الواسطة ، أو الوساطة بين المطلق والنسبى ، أو بين السماوى والأرضى فى البيت الرابع :

٤ - ولَمَحْتُ أسرارَ الوجودِ تُطيفُ بى نَشْوَى وأردانُ الجمالِ جـــوارى

فهذا البيت قسمة بين الأصل السماوى للحقيقة المطلقة « أسرار الوجود »، وقدْر الإنسان فى تجلّيها على الأرض (أردان الجمـال)والفرق بين: أسرار - و -أردان (لاحظ المعنوى فى مقابل الحسّى) وكذلك الفرق بين : تطيف - و - جوار (لاحظ الحركة الدائرية - فى مقابل التحيّز المكانى ، وياء النسبة « جوارى » هو فرق فى درجة التمثيل للحقيقة وهو أيضا يربط الإنسان / الشاعر بمصدره الأعلى ٠

٢ - الحركة - الأولى ، وهى من ١٤ بيتا (بين رقم ١٥ - ورقم ٢٨) ٠

ولن نكون بحاجة إلى تفصيل قد يبدو إسرافا أو تكرارا لبعض ما سبقت الإشارة إليه فى وصف المقدمة ، كما أننا نؤجل الإشارة إلى بعض الخصائص الأسلوبية ، والوشائج المعنوية والتصويرية بقصائد أخرى ، لنعالجها على مستوى القصيدة ، لأنها ظاهرات ممتدة ، لا تقتصر على المقطع ٠

فى هذه الحركة الأولى يتوازن الاتصال والانفصال ، التطلع إلى السماوى ، والممارسة للأرضى ٠ تبدأ الحركة بالنداء:« ياريح » والريح تملأ ما بين السماء والأرض، فهى المحيط الطبيعى لتلك الأقمار التى جعل نفسه من أهلها، لكنه يعانى الآن - وهو على الأرض - من ظواهر أرضية ، تنبع من بشريته، من نسبه الأرضى:

١٥ - ياريحُ !! حتَّامَ الغُبارُ يلفُّنى ؟ من لى بريح غيرِ ذاتِ غبـــــــار

الدهشة والألم فى صياغة السؤال٠ و « الغبار » مصدر أرضى يشوب الوسط / الوسيط الصافى « الريح » وكما يدل الفعل « يلفّ » على كمال الإحاطة ، وحضورها ، فإن ياء المفعول الملصق تسحب المعنى الدلالى إلى الشاعر / الإنسان ، وليس الريح ، مطلق الريح ، ويتقوى هذا بالنصّ على البديل / الأمنية : « من لى بريح غير ذات غبار » ٠

تستدعى « الريح » صورة السحاب ، ولأنها ريح مغبرة فإن السحاب هنا يماشيها فى صورتها الحسية (الكدر) وفى وظيفتها (الغموض الملبس وغياب الطمأنينة) ويحدث التواصل بين الأمنية بريح غير ذات غبار ، والصفو ، ولكنه صفو الشريعة ، والشريعة : الطريقة والمنهج . ثم تأتى المفاجأة فى استخدام أداة النفى ، مرتين ، بأداتين : « لا ، لن » وليس المثبت بعدهما نقيضا للمنفى بهما ، فالشاعر فى البيتين (١٥ ، ١٦) قريب من الاهتمام بأفكاره وتأملاته وسلوكياته ، وسيعود مرة أخرى ، عقب هذا البيت الفريد ، المنفرد بصياغته ، إلى هذا المستوى من القلق الفكرى والروحى والسلوكــى ، يلتمس السكينة من مصدرها السمــاوى ، فإذا نادى « الريح » فى مطلع هذه الحركة ، فإنه ينادى « يا رب » مرتين ، فى وسطها ، وفى ختامها ، ونتأمل كيف أخلص النداء الأول - الأوسط - لالتماس النجاة دون تحديد لمصدر التهديد :

١٨ - يا رب ! عفــوك إننى فى حَيْرة   دهياءَ غالبةٍ على أطــــــــوارى

وكيف حدد مصدر التهديد ، فاستعاد صورة تلك الريح المغبرة ، بل عدل إلى صيغة الجمع :

٢٨ - يا رب ! أقلقت الرياح سفينتى   فامنن علىَّ بشــــاطىء استقرارِ !!

وهنا استبدل الحركة باللون ، كانت الريح مغبرة ، تحول دون بلوغ الصفاء ، وهى الآن رياحٌ ثائرة تلعب بالسفينة !! هل سوّغ هذا الانتقال عند الشاعر أنه يستمد تجربته المباشرة ، وأنه شاعر من الخليج ، وأن ثورة الرياح فى الخليج مُلابِسةٌ بالضرورة لثورة الغبار (الطوز) الذى يلفّ كل شىء ؟!

هذا البيت إذًا :

١٧ - لا !! لن أحيدَ عن البِذار وإن رَعَتْ   زرعى الجرادُ بجيشها الجــــــــــرار

مقحم على السياق ، انقطعت به « الوثبة » الشعرية المتماسكة التى ترسم معالم الحيْرة وأسباب القلق ، واضطراب المنهج ، ثم تفوض السماء فى الاهتداء ، هذا البيت المفرد بأداتى النفى ، وهذا بمثابة تأكيد للفعل مرتين أيضا (فكأن الشاعر قال : لا أحيد عن البذار - لن أحيد عن البذار) لا يقف حدا فاصلا يؤطّر معنى أوصورة ، وهو ليس من جنس السياق ذى الطابع الفكرى القلق ، إنه ينتمى إلى لغة « التقرير »

- بمعنى القرار ، وإلى لغة « العمل » فى مقابل التأمل أو الفكر ، ويحدد مصدر الطمأنينة التى يبحث - فيما بعد - عن ملتمس لها من خارج ذاته ، وهو إذ يشير إلى الآخرين - الأضداد « الجراد » إنما يؤكد الطابع الأرضى للتجربة الإنسانية ، وأن جوهر الوجود البشرى هو العمل ، ويمدّ صلة بين هذه الحركة الأولى، وتلك المقدمة ، فى البيت الخامس منها : « دعنى وما زعمته كفار بها » إنهم هذا الجراد الذى يتهدد زرعه مرة بعد مرة ، وإذا كانت « النار للكفار » ، أداة قمع واستئصال ، فإنها كذلك للجراد .

إن الأفعال : بذر ، رعى ، زرع ، أفعال إنسانية ، أرضية ترابية تحديدا ، إنها من مادة « الغبار » وإن تحولت به من التعطيل إلى الإثمار ، غير أن الشاعر ينمى جانب التوسط : « الريح » التى ناداها فى مطلع الحركة ، و« السحائب » - فى البيت التالى ، وكذلك يؤصّل المستوى الكونى ، الآفاقى للقصيدة كلها ، لوضع الإنسان فى الوجود ، فتكون هذه « الوثبة » - (بتعبير مصطفى سويف فى : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة) التى تدمج الشاعر فى الطبيعة الكونية ، يفسرها بمعاناته ، وتفسره بقوانينها ، فتكون هذه التعبيرات - الصور :

٢٠ - وأُعانِدُ التيـــــــــــــــــار

٢١ - فإذا البروقُ مواكــــــــــبُ الزُّوار

٢٢ - وكأنّ نفــــــــــسى كوكبُ متألق يهمى بأفراح السَّــــــــنَى الثَّرَّار

٢٣ - وأُديرُ طَرفى - والوجودُ صحائفٌ شتَّى - فأشهدُ وَحدةَ الأســــــفارِ

٣ - الحركة الثانية ، وهى من ٩ أبيات (بين رقم ٢٩ - ورقم ٣٧) :

وأهم ما فى هذه الحركة أنها يغلب عليها طابع المناجاة والإفضاء ، إذ تبدأ بالنداء (وفى هذا تتكرر صيغة الافتتاح لثالث مرة مع اختلاف المنادى والهدف من النداء) وتتعدّد صيغ الطلب ما بين النهى « لا تكتمى » والأمر « هاتى - قولى » ويتم تأكيد ثنائية البناء ، وقيامه على المقابلة بين الضدين حقيقة أو ادعاء .

النداء للخمر / المرأة / الحقيقة

الخمر : المؤسسة فى مطلع القصيدة : اسقنيها ، الكاس - شعّت .

المرأة : التى تمتزج صفاتها بصفات الخمر : الشمس (مؤنثة) الصفاء - العشق (الله للعشاق) ، وأنها ذات قسمات طاهرة (تجلى الطهر فى قسماتها) .

الحقيقة : لمحت أسرار الوجود - أشهد وحدة الأسفار - خمرا بلا كرم ولا خمّار · وهذه الكلمات - الصور - الجمل ، تتداخل ، وتتبادل المواقع · ثم يتأسس- بامتداد أكثر وضوحا - طابع الثنائية · وهى ليست ثنائية : أنا ـ أنت ، بل ثنائية : أنا - هم ·

لقد ألمح إلى ثنائية : أنا - هم ، فى المطلع ، وفى الحركة الأولى ، (أشرنا إلى هذا منذ قليل) وفى هذه الحركة يبدأ بثنائية لا يلبث أن يلغيها ، فإذ يتضمن النداء دلالة أن المنادِى ، بكسر الدال - غير المنادَى ، بفتحها (حتى حين يجرد الشاعر من ذاته شخصا آخر يتجه إليه بالنداء ، كما كان يفعل الشاعر القديم ، فإننا لا نعتبرهما شخصا واحدا) فإنه يقارب بين الاثنين ، بما يؤدى إلى التوحّد ·

٣١ - لا تكتمى بينى وبينك قصةً أسرارُ قلبكِ فى الهوى أسرارى

وبإيقاف عمل هذه الثنائية : أنا - أنت ، ينفتح المجال لعمل ثنائية أخرى ، تبدأ فى هذه الحركة الثانية،وتبلغ أقصى امتدادها فى الحركة الثالثة ، أطول الحركات ، التى تأخذ فى سياق القصيدة موقع عِماد الخيمة ، أو العمود الأوسط الذى يحفظ التوازن لكافة المكوّنات ·

وثنائية هذه الحركة بمثابة التمهيد ،وتدريب التقبّل : إن الثنائية بين : ضحيان - والأسحار والثنائية بين : حديث الروح ، وغابة الأشواك والأزهار ، والثنائية بين : أسير الصمت وهتفت للثوار ، هى مشعرة بالانقسام ، بالتحول ، أو الاختلاف ، لكنها لا تقوم على التضاد ، إنها « مقابلة » بين أمرين ، كالثنائية بين الأبيض والأحمر (فى الألوان) إنها اختلاف ، ولكنها ، بالفطرة ، غير ثنائية المقابلة بين الأبيض والأسود ، التى تقوم على التضاد ، وهذا النوع الأخير هو الذى سيصنع فضاء الحركة ، غير منازع ·

٤ - الحركة الثالثة ، وهى من عشرين بيتا (بين رقم ٣٨ - ورقم ٥٧) :

وهى أطول الحركات ، وتقع فى منتصف المساحة ، وفى منتصف هذا المنتصف تظهر « الأنا » لتؤكد التضاد ، والتناقض مع « هم » ، وفى منتصف هذا المنتصف تتوحد الأنا ، والأنت المخاطبة بالنداء ، سابقا ، وهنا أيضا بذات الصيغة « يا بنت أهلى » ·

ويمكن أن نراقب حركة الخط البيـانى فى الأبيات العشرين مبسطة على هذا النحو :

(أ) أربعة أبيات عن « هُمْ » كوجه نقيض (٣٨ - ٤١) .

(ب) بيت واحد يجسّد المواجهة - المفارقة - التضاد ، بين : أنا - و - هم : هذا البيت هو :

٤٢ - راحوا بِمغْنَمِهِمْ وعدتُ بمأتَمِى   شتَّانَ بين شِعارهم وشــعارى

(حـ) ثمانية أبيات خالصة للأنا ، تعمّق حسّ التناقض مع « هُمْ »(٤٣-٥٠) .

(د) ثم بيت واحد يجسد المواجهة - المفارقة - التضاد،بين: أنا - و - هم ، وكأنه فاصل بين عالمين ، ينتمى كل جانب من جانبيه إلى الجهة التى يتصل بها كما حدث فى (ب) وهذا البيت هو :

٥١ - وأرى تباشيرَ الصَّباح منيرةً   وقُوَى الظـــلامِ على شَفِيرٍ هارِ

(هـ) ستة أبيات (هى ختام الحركة) تؤكد هذا الطابع « الدُّونى » لـ « هُمْ » .

هكذا جاءت القسمة الثنائية متوازنة ، بل مالت قليلا إلى / على « هُمْ » فالزيادة فى مساحة الثلب زيادة فى الخسران ، ولكن مهما اختلف اتجاه السهم فإن ثنائية المقابلة والتضاد هى التى تصنع جديلة الامتداد وتملأ فضاء «الحركة »،أو (حسب المصطلح الذى نفضله) تشكّل هيكل البناء الفنى فى القصيدة ، التى يقوم بناؤها - فى جوهره - على رصـد صـــور التناقض بين « الأنا »- ذات الشاعر ، « الآخرين » المعوّقين :

فى البيت ٣٨ : « على سيمائهم وَسْمُ المذلَّة » : السيما : العلامة ، والوسم : الأثر الكريه ، مثل الكىّ ، ويقال : وسمه بالهجاء (المعجم الوسيط) والمرجعية القرآنية ترجح علاقة التضاد فهنـاك : ﴿ سِيمَاهُمْ فى وُجُوههم مِّنْ أَثَرِ السُّجُود ﴾ [(١)] و﴿ يُعْرَفُ المجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ ﴾ [(٢)] فهى مطلق العـلامة ، وإن تكن علامة الخير أغلب ، وفى الأخرى : ﴿ سَنَسِمُهُ عَلَى الْخرْطُومِ ﴾ [(٣)] فهى فى التقبيح أشهر .

---

(١) الفتح : ٢٩ .   (٢) الرحمن : ٤١   (٣) القلم : ١٦ .

في البيت ٣٩ : ولدوا على أنْيَارِهم ← لا حياةَ لهم بلا أنْيار
فهنا ثنائية التضاد القائمة على الإيجاب والسلب
في البيت ٤٠ : وغَدَوْا دروعا للطغاة وتارة نَعْلاً ...
وبين الدرع والنعل تضاد في الموقع، والرمز ، تقول هو دِرْعُ قومه ، فتمدحه ، فإذا قلت : هو نَعْلُهم ، فليس بعد هذا هجاء .
في البيت ٤١ : يَهْنيهُم ذُلُّ النعيم

والذل والنعيم لا يجتمعان (الذل نقيض العز - والنعيم نقيض العذاب وما هو بسبيله من ضروب الخشونة والمعاناة) و « النعيم الذليل » ، أو « ذل النعيم » من طرائق الرمزية ، في تجديد اللغة ، إذ يوصف الشيء بغير ما يناسبه في إدراك الحواس، فتداعيات الذل تضاد (وتناقض) تداعيات النعيم ، وارتباطهما من خلال علاقة الإضافة - وهي من أقوى علامات التلازم - يدل على عمق الشرخ في تكوين هذا الصِّنْف من البشر .

ويقال مثل هذا في « مقام العار » - في البيت نفسه - « فالمقام » يستخدم في وصف السامي والرفيع ، فالرابطة المناقضة ، وعلاقة الإضافة تصبّ في ذات الدلالة التي نجدها في « ذل النعيم » .

في البيت رقم ٤٢ ، وهو البيت الفاصل بين الحـــديث عن « هُمْ » ، والحديث عن النفس، أو « الأنا » تتحدد علاقة التضاد مرة في النقيض (الطباق) : « راحوا » « عدت » ، ومرة في اختلاف الأحوال : راحوا بمغنمهم ، عدت بمأتمي ؛ فهنا ثنائية تضاد ،لا تقوم على تناقض الدلالة،وإنما تناقض الحالة (الفرح - الحزن) .

ثم تتوالى الأبيات الثمانية ، تبدأ بنداء « يا بنت أهلي » ، وبها تبدأ مصالحة النفس ، يتراجع التوتر ، أو يخف ، بتراجع ثنائية التضاد والنقيض ، إلى ثنائية التقلب بين حالات كما في البيت :

٤٦ - ليلي مُنادمة النجوم على السُّرى ومع الشموس الطالعـــات نهاري

ولابد أن نجاوز حدود الطباق الماثل في (ليلي - نهاري) وفي (النجوم - الشموس) إلى ما يدل عليه من اختلاف الحالات ، إلى ما نعتبر القصيدة مؤسسة عليه من وحدة الكون ، ورحابة الرؤية الممتدة إلى آفاق هذا الكون ، وحرية الفكر والشعر في تجوابها .

وهكذا توضع صيغة الاضراب بالنفي : ألقى عصــــا التسيار ... أو ، لا (البيت ٤٨ ، ٤٩) كما توضع : تباشير الصباح ، مقابل : قوى الظلام (٥١)

الهضاب والجبال ، مقابل : الأغوار (٥٢) الجدار لكى يُداجى (نلاحظ العلاقة بين يُداجى ، والدُّجى) مقابل : الشمس التى تطلع فوق كل جدار ·

٥٥ - وهَفَا إلى الأحلام دون حقيقة وصبَا إلى الأشــــجار دون ثمار

فالأحلام ليست نقيضا للحقيقة ، والعكس كذلك ، والأشجار ليست نقيضا للثمار ، والعكس أيضا ، لكنّ كلا منهما مفرغ من غايته إذا ما أُفْرِدَ دون الآخر ، ومن هنا تتكون علاقة التضاد ، بغياب علاقة التلازم ، وبمثل هذا توضع ثنائية الأفكار التى يتهيّبهَا ، والأحجار التى يحتمى بها ، وثنائية : الداء ،الدواء (٥٦ ، ٥٧) ·

فى هذه الحركة الثالثة صَعِدت القصيدة إلى ذِروْتها ، بلغت بتركيبها القائم على حوار مزدوج :

بين : « أنا » و « هُمْ » من جانب ، وصيغ التقابل والتضاد من جانب آخر ، بلغت أعلى تأثير وأقوى تصوير ، وبلغ التموّج فى الحركات أعلى مدّ أتيح له ، وصحيح أن البيت الختامى فى هذه الحركة (البيت رقم ٥٧) لا يصلح ختاما للقصيدة ، لأنه ينطوى على صورة جزئية ، هى نقش صغيرلا يستقل بنفسه · وإنما يُفهم برابطة تضيفه إلى ما قبله (ولهذا جاء البيت معطوفا بالواو شأنه شأن ثلاثة أبيات قبله ، هى بمثابة تفصيل ، وتطبيق على « تقرير » سابق للتو) فى البيت رقم ٥٣ - وهو : « رَفَضَ الحياةَ ، والكلام عن الآخر ، وتصوير هذه الدونّية المستقرة المعاندة لا يصلح ختاما لقصيدة هى بمثابة إعلان البراءة ، أو تبرئة ذمة الشاعر ، شاهد زمانه ، ورافضه أيضا ، والتقليد الشعرى العربى أن يهتم الشاعر بالمطلع ، لأنه أول ما يصافح أسماعَ المتلقّين ، وأنَ يَهتم بالمقطع ، لأنه آخر ما يبقى فى الأسماع وتعيه الذاكرة ، ومن ثم حرصوا - فى أمر المقطع - على أمرين : أن يكون تذكيرا بالمطلع من خلال استدعاء معناه وبعض مفرداته ، فكأن الشاعر وقد استدرج مستمعيه إلى جهات شتى ، يؤكد وحدة الرابطة وثبات العاطفة ، وتماسك شكل القصيدة بهذا اللمح بين البدء والختام ·

وحرصوا أيضا على أن يكون البيت / المقطع (وربما الأبيات السابقة عليه حسب سياق المعنى والعاطفة) ذا معنى عام،حكمة ،مبدأ أخلاقيا ، دعاءً ،ضراعة ، تخرج به القصيدة من خصوصها أو خصوصيتها بالشاعر إلى العام ، أو الإنسانى ، وسنرى أن أحمد العَدْوَانى ، فى الحركة الأخيرة ، حقق هذه الأهداف الراسخة فى التراث الشعرى ·

٥ - يترتب على هذا أن خمس حركات توالت ، غلب عليها طابع السكون ، إن لم يكن الهبوط ، إثر الموجة العالية التى صنعتها الحركة الثالثة متجسدة فى عشرين بيتا ، متحققة فى ذلك الحوار المزدوج الذى سبقت الإشارة إليه ، إننا نعتبرها خمس حركات انسياقا وراء علامات الترقيم التى وضعها الشاعر فجعل قصيدته بها أقساما ، أو حركات ، وإلاّ فإن هذه الحركات ، هى بمثابة موجة واحدة مستوية ، ممتدة ، وكأنها تفريغ للشحنة الزائدة ، والطاقة المتفجرة فى الحركة السابقة ٠

إن الحركة الأولى من بين هذه الحركات الخمس هى وحدها التى تبدأ بجملة إنشائية ، شأنها شأن المقدمة ، والثلاث الحركات السابقة : فقد كانت البدايات :

١ - المقدمة : هات ، اسقنيها لست من سمارى

٢ - الحركة الأولىَ : يا ريحُ !! حتّامَ الغبار يلفنى

٣ - الحركة الثانية : يا مَنْ تجلى الطهر فى قسماتها

٤ - الحركة الثالثة : أفٍّ لأقوام على سيمائهم

٥ - الحركة الرابعة : قُلْ للذى طلب الحياة رخيصة

أما الحركات الأربع المنضوية فى هذه الموجة الممتدة المستوية ، فتبدأ بواوات عاطفة : ومكابرٍ ، وجماعة ، ولَرُبَّ أقوامٍ ، بما يُضعف استقلاليتها ، وحتى فى الحركة السادسة : « كُشِفَ السّتار ٠ ٠ » - دون أداة العطف - فإنها مقدّرة بالعلامة المنطقية بين ختام السابقة وهذه البداية ، فإذا ألْغينا الفاصل الذى وضعه الشاعر ، ستؤول القراءة إلى توليد الرابط :

٦٥ - إما ملكتَ على الزمان مـــــداره   أو عُدْتَ محـــــكوما بكل مدار

٦٦ - كُشِفَ الستارُ ، فكل من هاب الردى   أمسى يطالعُنا بلا أســـــتار

فبعد أن قسّم الرجالَ إلى قسمين من حيث فاعلية الإرادة ، ومبادرة الحياة بالعمل ، وصل البيت الثانى وما يليه ، بالشّطر الثانى من البيت الأول ، إذ تتولى تلك الأبيات كشف الستار عن ذلك الصنف الذى يهاب الردى ، وأنه - لهذا - بات محكوما بالإرادة الأقوى ، كما أنها محكومة بضعفها ونظرها القاصر : محكومة بمباذلها ، بالدينار ، بالخوف (ثم تمتد إلى الحركة التالية لتضيف أنـها - أيضا محكومة) بالجهل ، بالترف ، بالكسل ، بالنفاق ٠ ٠ ٠ إلخ ٠

وهنا يؤدى سكون الموجة ، أو تراجعها إلى أمرين :

أن صيغ التقابل ، والتضاد ، والتناقض ، التى شكلت فضاء القصيدة فى هذه

المساحة ، أو صنعت هيكلها البنائى ، تراجعت ، وهبطت درجة التوتر فيها ، بتراجع حضور الذات الشاعرة ، واهتمامها بالتنديد بهذا الآخر المفترض الذى بسط الحديث عنه هيمنتَه على الصور والمعانى · ففى الحركة الخامسة (من رقم ٥٨ - إلى رقم ٦٥) نجد أنواعا من التقابل ، مثلا :

٥٩ - خُذ من حيـــاتك جانبا تسمو به   واترك هَوَانَ العُمر للأغمـــــــــــار
٦٠ - واصعَد إلى القمم الكِبار مكرَّما   أو عِشْ حليفَ مهانة وصَـــــــــغَار

وفى مقابل هذه « النصائح » المزجاة ، تختفى « أنا » الشاعر ، التى كانت النِدّ القوىّ ، المؤرِّث للرفض، المصمم على الإدانة، إنه يكتفى الآن بموقع متعقل نصوح ، يكتفى بالإرشاد ، لهذا ، حين يعرض الوجه الإيجابى ، النقيض ، لا يعرضه بصيغة « الأنا » ، التى تتفجر من أعماقها جذوة الغضب والاحتجاج ، وإنما بصيغة « هُمْ » - الغائبين ، الذين يتحدث عنهم من موقع « المراقب » الذى يقرأ التاريخ ، ويتأمل أحداثه ، ويستخلص منها « موعظة » ، يقدمها « للخطاة » :

٦٢ - همُ الذين على المجاهل أقدموا   ذهبتْ حياتهمُ بكل فَخـــــــــار

وفى هذه الموجة الساكنة بَزَغَت « الأنا » مرتين ، أولاهما لا ترتقى إلى الأفق الذى تجلّت فيه « أنا » الشاعر من قبل :

٧٨ - أضحى يحاورنى فقلت له اتّئدْ   ما أنت يا هـــــــــذا بربِّ حوار

والأخرى تصدر عن ذلك الحسّ العالى ، الكونى ، الآفاقى ، المتحرر من ثرثرة الحياة اليومية ، وأسر تفاصيل المعايشة الواقعية (لاحظ صلة القرابة بثرثرة الحياة فى قوله السابق : ما أنت يا هذا برب حوار ، إنها تساوى فى الاستخدام اليومى : إنت مين عشانّ تكلّمنى) :

٨٧ - صبرى على الدنيـــا تَقِيَّةُ ثائر   وإذا استُرتُ فلســــــــتُ بالصبَّار
٨٨ - إن كان لابـد الردَى فى موقف   فالسيفُ أرحَمُ بى من المنشـــــــار
٨٩ - ولَرُبَّ أقوام حَمَيْت ذمـــارهم   وهُمُ أباحوا للعُـــــــــداة ذمارى

هنا استعاد الشاعر « أنَاهُ » المتراجعة ، تمهيدا للحركة الختامية ، التى تتصل مباشرة بمنطلقات القصيدة الأساسية ، فتنقذ تكوينها الصورى ، ونسيجها اللغوى ، ومستواها المعنوى ، من التهاوى ، والانقسام ·

أما الأمر الثانى ، الذى أدى إليه سكون الموجة أو تراجعها ، فقد ألمحنا إليه فى أثناء الأمر الأول ونفرده هنا بشىء من التوضيح ، وهو نتيجة لغياب أو تراجع صور

التقابل ، تلك الصانعة الماهرة لدراما تضاد المشاعر والمعانى ، المجسّدة للصراع الداخلى، وتقاطع الأفكار، هذا الأمر الثانى هو وجود انكسار فى المستوى الانفعالى ، أدى إلى اختلاف فى المعجم الشعرى (الصورى - اللغوى) هو بمثابة « هبوط » فى المستوى الروحى الفكرى للقصيدة ، سنجد صورا - مشاعر - ترتفع إلى ذات الطبقة التى بدأ بها ، واستمر إلى ما بعد منتصف القصيدة ، من مثل :

٦١ - إن الحياة سيولهَا وسحابهَا جاءتْك بالأمطار والأنهـــــــــارِ

ولسنا ننظر هنا إلى دقة القانون العلمى أو سلامة الظاهرة الجغرافية ، فإنها لا تصنع الشعر وليست مصدر الدهشة فيه ، وإنما ننظر إلى قوة البداهة أولا وإلى وحدة المعجم ، أو ثبات مستوى الإدراك للصور والمعانى ، فنحن بين السحاب ، والسيول ، والأمطار والأنهار نعيش حركة الكون ، ودورة الوجود ، وتكامل العلاقات ، وتحولات الطبيعة ، وهذا من سنْخ ما بدأ به قصيدته ، وما أصَّلَه فيها من منظور كَوْنى ، كما قدمنا ، وقد ارتفعَ هذا البيت المفرد بتلك الحركة التى يتوسطها (هو الرابع بين ثمانية أبيات) فأبعدها عن فجاجة النصائح وادّعاء الحكمة ، كما أنقذها - نسبيا - من محاكاة لشعر المهجر - أبى ماضى بصفة خاصة - فى بعض نزعاته التى جاراه فيها بعض شعراء المشرق .

أما الاختلاف ، أو الهبوط فنجده فى مثل : « كُشفَ الستار » ، « من يملك الدينارَ يملك أمرَها » ، « حسب الحياة ... أعطاف غانيه وكأس عُقار » : و

٧٧ - قالت له الأصفار : إنك ثروةٌ كبرى ، فصــــدِّق قولةَ الأصفار ...

٨٢ - فادفـــع إلى الزَّمَّار بعضَ دراهم يُعلى ســــــــــــماءَ عُلاكَ بالمزْمار

فمع النثرية المبتذلة فى العبارات بين الأقواس ، نجد الاستعارة العامية فى الإشارة إلى « الأصفار » ثم إلى « الزمار » والمزمار ، وقد أدّى هذا الهبوط إلى نتيجته المتوقعة ، أن الشاعر لم يعد يجلس على محور العالم ، ويتأمل المصائر فى أسى عظيم ووجد حكيم ، وإنما دخل / هبط إلى مستوى الملاحاة والجدل ، ومن ثم فَقَدَ يقينه بعظمة موقفه ، وصفاء رؤيته ، فانتهى إلى نوع من الخذلان ، والقلق ، وراح يسألنا (بدلا عن أن نسأله) :

٩٢ - أتُرى يُعاب علىّ إذ آثرتُهم فى الروع إن هم أنكروا إيثـــــارى ؟

٦ - الحركة الأخيرة ، وهى من ستة أبيات (بين رقم ٩٣ - ورقم ٩٨)

هذا المقطع الأخير ، القصير ، يكمل الدائرة ، بإعادة تأسيس القصيدة ، بلغة

فن القصة القصيرة ، هو بمثابة « نقطة التنوير » التى تجتمع فيها خيوط القصة ، وتتأكد بها عودة المفردات أو المكوّنات إلى أصل أو لحظة أو فكرة واحدة ، قادرة على منح كل ما سبق معناه وضرورته .. هذه الحركة الأخيرة ، ترتفع بنا ، مرة أخرى ، إلى المستوى الكونى ، إذ تنتثر فيها المفردات / الصور :

تسامى طائرا - الأسوار - السحر - البركان - الإعصار - فلك الخلود - بهر الوجود - حدا للمجد - مهرجان الغار .

وتتنوع مصادر الدهشة ، بالتشويش ، وحدوث ما لا يتوقع ، أو ما لا يمكن تصوره ، مثلا فى هذا البيت / مطلع الحركة :

٩٣ - لى فى الحياة هوىً تسامى طائرا مُتَلاطمُ الصبـــوات والأوطار

الهوى جنوح ، والعشق أكثر مناسبة ، والهوى هُوِيٌّ ، ما لبث أن وَصفه بضدّه « تسامى » وإن جرّده من المادة ، وألحق بالهواء « طائرا » ، و« متلاطم » - بالرفع كما أرادها الشاعر - صفة ثانية للهوى ، وليست حالا للطائر ، وهكذا عاد « الهوى » إلى أصله الأرضى ، فالتلاطم على الأرض ، كالتحويم فى الفضاء ، وهذا الهوى الطائر الغامض المتناقض المندفع (المتلاطم) توضع فى طريقه الشِّراك (الأسوار) لتصطاده : « فإذا دنا استولى على الأسوار » ، ويمثل هذه المقدرة الفذة المتأبية : « أربَى على البركان فى هيجانه ، وأقام خيمته على الإعصار ، وبذلك استحق درجته : يرنو إلى فَلَكِ الوجود ، لأنه إلى هذا الوجود ينتمى .. كما دلت القصيدة .

٧ - ويأتى البيتان الختاميان :

٩٩ - يا بنتَ أهلى ما انتصرتُ لغـــاية إلاّ وَرُوَّادُ العُلاَ أنصـــارى

١٠٠ - فابغِى لى الأعذارَ فى وادى الهوى قلّت لدى وادى الهـــوى أعذارى

يتصدرهما النداء ، فنستعيد صيغة المطلع (الأمر المتكرر : هات ، اسقنيها) وصيغة المدخل إلى الحركتين الأساسيتين فى القصيدة (الأولى والثانية) ، كما تتكرر الإشارة إلى الأهل :

الشمس دارة أهلها - نحن الأهل للأقمار - رافقتهم فعرفت بين ربوعهم أهلى - وهنا يتأصل معنى التوحد ، فالأهلية انتماء ، كما هى تَشَابُهٌ ، والنداء : « يا بنت أهلى » يتكرر مرتين بذات الصيغة : البيت رقم ٤٤ فى وسط القصيدة ، والبيت رقم ٩٩ فى ختامها ، وكأنه يشد هذا الوسط إلى الختام .

وبتأملٍ مفردات وصيغ الانحياز إلى « أنا » الشاعر ، التى يرتضيها ، و « هُمْ » الذين يضادُّون موقفه ، نجد - بالإضافة إلى « الأهل » مسالك مختلفة فى إضفاء معنى الرضا :

- الله للعشاق (البيت رقم ٨)
- صحبة معشر (البيت رقم ١٠)
- قوم ٠٠٠ قلت الملوك (البيت رقم ١٢)
- ثار الحماة بموطن (البيت رقم ٣٦)

أما فى حال السخط والإدانة ، فإن « تجهيل » الشخص ، يتعادل وتعميم النهج، وقد تُفَضَّل صيغة المفرد تأكيدا للعزلة ، أو القلة ، أو الهوان :

- قل للذى طلب الحياة رخيصة (البيت رقم ٥٨)
- قل للذى ظن المعالى سلعة (البيت رقم ٧٩)

فإذا استخدم صيغة الجمع قدَّم عليها ما يُهَجِّنها ٠

- أفٍّ لأقوام (البيت رقم ٣٨)
- ولربّ أقوام ٠٠٠ أباحوا للعداة ذمارى (البيت رقم ٨٩)

ورُبَّ ، فى المثال الثانى لها معنى الندرة ، والدهشة ، والاستطراف (رب رجل خير من مائة) وقد جدد مصدر الدهشة بالفعل الردىء ، وبذلك تحفَّظ على احتمال الإعجاب ، وبالتعجب الذى يتجه عكسا بالجملة الوصفية ، كما أطلق على هؤلاء أنفسهم : عصابة (٦٧) وجماعة (٨٣) وهم من قبيلِ : الجراد (١٧) ٠

هكذا يأتى الختام بنداء « يا بنت أهلى » ليستجمع مواقع النداء والانتماء ، فى سياقات القصيدة ، وليستبعد الآخر أو الآخرين فى نفس الوقت (الانحيـاز إلى »، ويتضمن « المواجهة والرفض لـ » ،فإذا كان « رواد العلا » أنصاره ، فقد أصدر وصفه ، واضحا محددا من قبل ، ومفهوما متضمنا بدلالة العكس فى هذا الختام ، وبذلك يكون استحضار أنواع المناداة للأهل والأنصار على مساحة القصيدة ، استحضارا - فى نفس الوقت - لمناداة الأضداد بما يستحقونه من صفات السلب والثلب ٠

وهذا النداء الختامى ، فضلا عن وظيفته البنائية، إذ يغلق الدائرة ، ويتمم شكل القصيدة ، بتجميع طرفيها (المطلع والمقطع) فى نسـق موسيقى ومعنوى واحد ، فإنه تقليد تراثى راسخ ، وحيلة فنية حاضرة ، إذ يجرد الشـاعر من نفسه

شخصا آخر ، أو يتوهم (يفترض) وجود هذا الآخر ، رجلا أو امرأة ، هو يعذله أحيانا ، فيدافع عن نفسه ويبرىء ساحتها ، أو يعينه على فعله أحيانا أخرى ، وقد يكون مجرد تابع يقوم بوظيفة الإنصات ، ويعطى مجالا للبوح والاعتراف ، كما فى هذه القصيدة ، وكذلك تحدث المشاكلة (التناسب والتشابه) فى هذا الختام الأخير الذى يشير إلى انتسابه وتطلعه إلى « وادى الهوى » ، وقد تكررت مرتين ، وفى مطلع الحركة الأخيرة يستجمع حلمه المثالى بأنه « هوى تسامى طائرا » وهنا تتحقق نسبة هواه إلى وادى الهوى ، فهذا وجه آخر أو صورة لما بدأ به فى البيت الثانى من حديث عنها ، وأن الشمس دارة أهلها ، فهى من نسل الشمس ، « ونحن » الأهل للأقمار ، وبذلك يتحقق مبدأ الأصل الواحد ، المتجانس ، فى البداية ، كما فى هذا البيت الأخير ،فيكون « المقطع » صدى المطلع ومصداقه وبرهانه ، وهذا « الانتساب » المتجسد فى علاقة الأهلية ، ثم فى علاقة الظرف بالمظروف،(الهوى - وادى الهوى) يمثل أساس الكشف « الصوفى » « الفلسفى » فى القصيدة ، الذى ومض فى مساحات متباعدة ، لكنها « مُوَقَّعَه » بمعنى أن أماكنها تتطلبها لإضفاء « خلاصة » أو تأكيد « وظيفة » ، ففى الحركة الأولى ، فى وسطها تقريبا ، فى خضم القلق وفقدان اليقين والطمأنينة تنطوى الذات على جوهرها النقى ، كالكوكب المتألق ، وبهذا الحلول الكونى تشاهد من العالم ما لا يرى الآخرون :

٢٣ - وأديرُ طرْفى والوجودُ صحائفٌ   شتَّى فأشـــــــــــهدُ وَحدةَ الأسفارِ

وفى الحركة الثانية ، فى وسطها تقريبا ، يبرز المعنى نفسه من زاوية أخرى ، فهذا السائح المستهين بكل ما يتقاتل عليه الآخرون قد اكتشف عِبرة الأسفار :

٥٠ - فأشاهدُ الأغراسَ - وهى كريمةٌ   تنمو وتُزْهرُ رغم كل حصـــــــار

فهذه قوانين الوجود : وحدة الأسفار ، وتجدد الحياة ، ولم يخرج المستوى المعنوى ، ولا الجو النفسى عن هذين المعنيين ، فى حضورهما ، مع « أنا » الشاعر وغيابهما ، بغفلة « هُمْ » عنهما .

٣ - البنيـــة اللغويـــــة :

لم نكن بعيدين عن لغة القصيدة فى الفقرة السابقة ، غير أنها امتزجت بالمستويين : المعنوى، والفلسفى ، مع الوقوف عند لمحات نفسية ظهرت فى استخدام الضمائر ، والصفات ، لكننا اهتممنا أكثر ببنية التقابل والتضاد التى صنعت التشكيل

الفنى للقصيدة ، ونتوقف - فى هذه الفقرة - عند البِنية اللغوية · وسنجد عدة ظواهر تصنع هذه البِنية ، وتمنحُها وجهها الّذى يَدْعَمُ المستوى المعنوى ، والفلسفى ·

(أ) وأول ما يلفت فى بِنية القصيدة ، اللغوية ، استخدام الأفعال ، وصيغتها الزمنية : يُهَيْمِن الفعل الماضى على زمن المطلع / المقدمة ، كما تهيمن الشفافية على معناه سواء بالنسبة للشاعر (المتكلم) والآخرين من رفاقه :

شَعَّت - تفتَّحت - لمحتُ - صلّيتُ - أمطرَتْ - وقَفْتُ بالوادى المقدس - أخَذْتُ - مسُّوا - رافقتُهم - طابَتْ - حفَلَت - زانوا - توارروا ·

وفى هذه الهيمنة لصبغة الماضى ، ودلالة الفعل تبدو « أنا » الشاعر فى امتدادها الكونى الأسطورى ذات امتداد زمانى أسطورى يُسَاوِقُ هذا الاتساع المكانى نفسه ، فى المقدمة فعلان مضارعان فقط أحدهما اكتسب صيغة الماضى بالنفى (إن لم تكن) والآخر وُظِّف لاستحضار الحركة،فلا مناص من المضارعة(تُطيف بى نشوَى) · وفى هذا المطلع ثلاثة أبيات : (٢ ، ١٤ ، ١٥) مكونةٌ من جمل اسمية ، خالية من الأفعال ، فهى خالية من الدلالة الزمنية ، وبهذا اكتسبت معنى المطلق ، الممتد ما بين الماضى الأسطورى ، والحاضر المعُانِى ، والمستقبل المتطلع إلى البراءة ، إنها تصف علاقات دائمة :

٢ - هى بنت من ؟ الشمس دارة أهلها أبدا ، ونحـــن الأهــل للأقمـــــار

١٣ - الغارُ سَهْل مُمْرِعٌ بحضــــــورهم والســــــهل حين غيابهم كالغــــار

١٤ - إنّى على آثارِهمْ ســــارِ ، ولى فيهم مكانُ الكوكَب السَّـــــــيار

وفى الحركة الثانية (الأبيات : ١٥ - ٢٨) تسيطر صيغة المضارع ، مؤكدة قهر المعاناة ، وأنها لا تزال تعمل عملها :

يلفنى - أصيد - تتبرج - فأجيب - وأعود - ألعن - أعاند - يهيب - فأركب - وتزورنى - يهمى - وأدير - فأشهد - وتزول - ويطول - وتسدّ - وأسائل - وأظل ، أفر ·

وفى كافة هذه الأفعـال الحاضرة ، يتأكد الحضور فى صميم المشهـد بياء المفعول : (يلفنى - تزورنى) أو ألف المتكلم (أصيد ، أجيب ··· الخ) كما

تتوالى أدوات الربط عاطفة الجمل (الفاء - الواو) لتجعل من تتابع أفعال المعاناة مشهدا مستمرا ، أما أثر هذه المكابدات المتعاقبة فيتجسد فى بيت واحد ، تجرد عن الانحياز الزمنى ، فجاء فى جمل اسمية فقط ، يقف فاصلا بين المعاناة الروحية الفكرية ، والمعاناة السلوكية العملية ويتصدره النداء الضارع :

١٨ - يا رب !! عفوك إننى فى حيرة   دهياء غالبـــــــة على أطوارى

ومن الواضح أن النداء يقدر بفعل « أدعو » ، وأن « عفوك » تقبل أو ترجح تقدير فعل أيضا : (هبنى عفوك) كما تحتمل الاسمية (عفوك غايتى أو مطلوبى) وقد تم العدول عن هذا إلى اسمية الكلام ، ليتجنب التحديد الزمنى .

فى الحركات الثلاث الممتدة ما بين البيت رقم ٢٩ والبيت رقم ٦٥ تعود الهَيْمَنَةُ لصيغة الماضى ، سواء كان الشاعر يتحدث عن نفسه ، أو عن الآخر ، وهنا تكون التفرقة فى دلالة الفعل وليس فى صيغته الزمنية ، فى متعلقاته ، وليس فى ذاته .

قد نجد فى حديث الذات : تجلّى - انهلّ - تعلمت - ثار - هتفت ، وهى أفعال مستغنية بنفسها لتدل على مستواها الروحى ، ولكن أفعالا (ماضيه) أخرى لا ينحاز معناها إلاّ باستكمال أركان الجملة ، وبعض لواحقها ، وقد جاء هذا الاستخدام فى سياق وصف الآخر ، والتنديد به :

- وُلدوا على أنيارهم .
- تَعَوَّدوا ألاَّ حياة لهم بلا أنيار .
- غَدَوْا دروعا للطغاة .
- رفَضَ الحياة .
- وبَنى الجدار لكى يُداجى بؤسه .
- هفَا إلى الأحلام دون حقيقة .
- وتهيّب الأفكار . . .

وينقطع هذا السياق لهيمنة الزمن الماضى بصيغة الماضى المبنى للمفعول :

٦٦ - كُشِفَ الستار . . .

وهنا نلاحظ أمرين :

الأول : سبق ثلاثة أبيات ، تصدّر كلا منها فعلُ أمر ، كما تصدر الشطر الثانى فعل أمر أيضا ، وهذا النسق انفردت به هذه الأبيات وحدها ، فى تعاقبها ، لقد قارب فى تتابع أفعال الأمر مرتين من قبل ، وفى كل مرة تنطلق « شحنة » الأوامر فى ثلاثة أفعال (الأبيات ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ وإن جاء الأمر الأول نهيا : لا تكتمى / هاتى / قولى) ثم تتابع الأفعال (الأبيات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ وقد فصل بينها بيت واحد : قل / دع / ادفع) - بين المجموعتين يكتمل النسق فى مقدمة صيغة المبنى للمعلوم ،ويأخذ أقصى تحمل لصيغة الأمر ستة أفعال فى ثلاثة أبيات ،تتقدم « كُشِفَ السِّتار » وكأنها دقات المسرح التى تسبق فتح الستار :

٥٨ - قل للذى طلب الحياة رخيصـــة احذر ...

٥٩ - خذ من حياتك جانبا تسمـــو به واترك ...

٦٠ - واصعد إلى القمم الكبار مكرما أوْ عِشْ

ثم يرتب على هذا « النذير » أنه لا مجال للَّبسَ ، فقد كُشفَ الستار !!

الثانى : أنه بكشف الستار تتراجع صيغة الماضى ، وتسيطر من جديد صيغة الحاضر ، وهى التى تناسب استحضار المشهد وتشخيص الصورة ، وبث الحركة :

٦٦-كُشفَ الستار،فكلُّ من هابَ الرَّدَى أمســى يطالعُنــــــــــا بلا أستــار

ثم تتوالى أفعال المضارعة : تخشى - يملك - تبيت تحفر - تكبر - تهش - يصنع .

وتتوقف هذه الحركة ، أو تنتهى مع آخر فعل مضــارع ، وإذ يتوقف تأثير الجملة : « كشف الستار » التى سادت فيها صيغ المضارعة ، برغم أن موضوعها هم أولئك الذين تحدث عنهم دائما بصيغة الماضى ، يعود نظام الجملة إلى إيثار الماضى ، فى حديث الشاعر عن أولئك الذين ينفيهم عن ذاكرته، وعن زمانه ، وعن محضره ، إنه يبدأ بالنفى إلى الماضى ، ونفى الماضى نفسه :

٧٢ - ومكابرٍ والجهــلُ ملءُ إهابه ليســـــــــــت له العلياء دار قرار

وتفتح « ليست » باب الماضى واسعا ، ليستوعب عملية المحو والإدانة :

خلع - حسب - نضرت - عشق - صحا - عرضت - قالت - صدّق - أضحى - قلت - هانت - طارت - قالت - لقيت .

وفى الحركة الأخيرة تهيمن صيغة الماضى التى تتــكرر عشر مرات فى ستة أبيات :

تسامى - دنا - استولى - مس - عادت - أربى - أقام - بهر - حدا - كان .
وتراجعت صيغة المضارع إلى الرقم ٢ : تتنوع - يرنو . . .

فكأنما بهذا عاد إلى إيقاع البداية ، وزمانها ، وإحياء عوارفه عنها ، وإلى إعادة تأسيس موقعه بين مظاهر الوجود الكونى .

وقد سبقت الإشارة إلى أبيات خلت من صيغة الفعل ، وتشكلت مادتها من أسماء وأدوات فقط ، ولاحظنا أن غياب الانتساب الزمنى يدفع بالمعنى إلى مستوى المطلق : الخلقى ، أو الثابت ، وهذا واضح - بالإضافة إلى ما قدمنا - فى هذا البيت وقد خلا من الأفعال ، واتخذ شكل وتركيب الحقيقة المطلقة :

٤٦ - ليلىِ مُنادمةُ النجوم على السُّرى ومع الشـــــموسِ الطالعات نهارى

(ب) الظاهرة الأسلوبية الأخرى الماثلة فى البناء اللغوى للقصيدة هى« التقديم » لأسباب بلاغية ، أو إيقاعية ، أو نفسية ، وقد أحصينا أربعًا وأربعين حالةً من حالات التقديم ، منتشرة بإيقاع شبه ثابت ، ما بين أول بيت وآخر بيت .

إن التقديم ، فى كل الأحوال ، يُشعر بأهمية المقدم ، وخصوصيته ، وفى سبيل هذا قد يُعينُ على إقامة الوزن واقتناص القافية بغير التواء يلحظ .

وهذه أمثلة من نماذج الجمع بين التقديم للأهمية ، ولتيسير قرار القافية فى مكانها :

- إن لم تكن **للكاس** رب الدار
- وأخذت **عن نفحاته** أشعارى
- طابت **عندهم** أخبارى
- والسهل **حين غيابهم** كالغار
- طمت **علىّ** سحائب الأكدار
- ويطول **بعد زوالها** استفسارى
- ويضيق **دونى** واسع المضمار
- فامنن **علىّ** بشاطىء استقرار
- أسرار قلبك **فى الهوى** أسرارى
- همّ أدل به على الأقدار
- ونفرت **حين الظلم** أى نفار
- . . . كانت **فى الحياة** منارى

- **ومع الشموس** الطالعات نهارى
- فتعود **لى روضا** عصا التسيار
- **ومن البلاء** تهيب الأفكار
- ليست **له** العلياء دار قرار
- طارت **مع الأهواء** كل مطار
- وهم أباحوا **للعداة** ذمارى
- هدت **قواهم** شدة الأوقار
- .. كان غناؤه ... **عند الفوارس** مهرجان الغار
- **إلا وراد العلا** أنصارى
- قلت **لدى وادى الهوى** أعذارى

هنا (٢٢) اثنتان وعشرون حالة من حالات التقديم ، كلها فى الشطر الثانى من البيت مما يرجح أن هذا العدول عن النمط اللغوى المعيارى المفترض إلى النسق المتحقق قد تم لتيسير حلول القافية فى موقعها ، فضلا عن إضفاء « فائدة » بلاغية ، دلالية ، وإيقاعية - بالطبع - إذا لا يستقيم الوزن إلاّ بهذا العدول . فى تسع عشرة حالة اعترض الجار والمجرور ، أو الظرف والمضاف إليه ما بين المبتدأ والخبر ،أو الفعل والفاعل ، أو الفاعل والمفعول ، وهنـا يكون هذا الاعتراض بمثابة شرط له معنى الحال ، ويمكن لهذا التقديم فى السياق أن يعتبر استخداما لشبه الجملة ، يعترض الجملة التامة ويتحفّظ على معناها ، وقد رجحنا اعتبار التقديم لأن متعلق الجار والظرف متأخر عنه ، وحقه أن يتقدم ، مثل : أسرار قلبك أسرارى (فى الهوى) ونفرت أى نفار (حين الظلم) وطارت كل مطار (مع الأهواء) ... وهكذا .

وفى جملتين تقدم الخبر وتأخر المبتدأ : « ومع الشموس الطالعات نهـارى » - « ومن البلاء تهيب الأفكار » ، وداعى تقديمه أنه شبه جملة ، وفى مثال واحد تقدم المفعول وتأخر الفاعل : هدت قواهم شدة الأوقار .

وإذ تختلف الجملة الاعتراضية ، عن التقديم وظيفيا ، فإن الدلالة المشتركة أنهما تصدران عن خوف من انفلات المعنى ، ونوع من اللهاث لإدراك مفردات الصورة واستكمالها ، وحث للمستقبل (المتلقى) أن يبذل مزيدا من التنبه فى إعادة نسق التركيب إلى صورته المفترضة (المقدرة) لتستقر دعائم المعنى المجرد ، متحررا من السياق الخاص ، وقياسًا إلى هذا النسق المجرد يتضح شعور الأهمية ، ودرجتها التى أضفاها المتكلم على ما آثره من نسق خاص لكلامه .

لن تختلف أمثلة الاعتراض ، أو التقديم ، عن صورة ما قدمنا ، من مثل :

- **رافقتهم فعرفت بين ربوعهم أهلى**
- **مغناى فى دنياى** صحبة معشر
- إنى **على آثارهم** سار
- حتام **الغبار** يلفنى
- وإن رعت **زرعى** الجراد
- **لا تكتمى بينى وبينك** قصةً
- عهد الألى ، **شادوا العلا** ، **لى** سّنةٌ

وهكذا ، تتوالى الصيغ ، حتى لنعدّ الجملة المعترضة ، والتقديم ، ملمحا أسلوبيا راسخا فى هذه القصيدة ·

٤ - المعجم الصورى :

وإذا صح أن قصيدة ما يمكن أن تستجمعها صورة واحدة ، كما يجمع الكتاب فى عنوانه ، أو تلتقى سحنة الشخص فى أهم سمات وجهه أو قامته ، فإن هذه القصيدة مجموعة فى قوله :

٤٥ - أنا سائحٌ دُنياه تحتَ مداسه ما هَمَّهُ مَنْ سَادَةُ الأقطــــــــارِ

وهذه الصورة التشبيهية القريبة ، فى ركنيها الأساسيين : (أنا سائح - أنا مثل سائح أو كسائح) ما لبثت أن استشكل أمرها واكتسبت عمقا خاصا ، بالنصّ على وجه الشبه (ومن الطريف أن من مبادىء البلاغة أن التشبيه البليغ هو ما حذف منه الأداة ، ووجه الشبه ، إذ يشعر حذف الأداة بالتدانى بل التداخل ، وربما التوحد بين المشبه والمشبه به ، كما يؤدى حذف وجه الشبه إلى إطلاق العنان للخيال ، فيذهب فى تصوره إلى كافة الاحتمالات الممكنة) ولو أن هذا حدث هنا لضاعت فلسفة هذا التشبيه ، وسيطرت الصورة المألوفة لسائح هذا الزمان ، الذى لا يعنيه من أمر الحياة غير « الفرجة » و « المتعة » ، على سائح التراث : الصوفى المتأمل ، المتأبّى على حواجز الزمـان (بالتأمل) والمكـان (بالرحـلة) والمجتمـع (بالعزلة) والسياسـة (بالزهد) · وهذه الصورة البليغة - رغم معاندة المصطلح القديم - شديدة الحّاسية

كأنما ركبت من ألوان خاصة ، سرُّها فى يد مبتدعها ، إنه يوافق ويخالف فى لحظة وأخرى ،هذا السائح « التراثى » دنياه - وليس دنيانا - تحت مداسه ، فالصورة رغم ظاهرها الهجائى ليست هجائية، إنه يقرر حقيقة أنه «مواطن» عالمى،وربما « كونى » ، فلم يقصد ازدراء « دنيانا » ، إنه غير مشغول بها أصلا ، أما دنياه هو فإنها باتساع خطوته ، التى لا تتوقف ، وإلاّ بطل معنى أنه سائح ، وإذ يخاتلنا - والمصطلح من عند عبد القاهر - عن احتمال هجاء دنيانا أو إظهار الاستهانة بها ، ينحاز الازدراء إلى مستوى المتغلبين على دنيانا من سادة الأقطار ·

تجليات السياحة ،مشاهدات هذا السائح الكونى الذى يرى - فى نظرة واحدة - البدايات والنهايات ، والمصائر،وتبدو له الناس والأشياء عارية عن كل زيف وتصنعّ ، هى التى شكَّلَتْ المعجم الصورى لهذه القصيدة ، ومفرداته الكونية : الشمس - الأقمار - الوجود - الأنوار - الأمطار - البروق - الكوكب - المضمار - الشعلة - النجوم - اللهب - المدار - الفلك - الوجود ·

هذه كلمات ذات طبيعة حسية ، كلها فى مستوى الإدراك البصرى الذى يأخذ بزمام التصوير عند العدوانى ، كما فى هذه القصيدة ·

أما مفردات المشاهدة فتبدأ بالفعل « شَعَّتْ » ، فإذا شعت « تَفَتَّحَتْ » وعلى إثر التفتح : « لَمَحْتُ أسرار الوجود ··· نشوى ، وتعج بالتناقض :

الملوك تلوح فى الأطمار

الغار سهل - والسهل غار ، ويضيق دونى واسعُ المِضمار

المجد غير بِضاعة التجار

وكما استجمع الشاعر ذاته فى صورة السائح المقيدة بوجه الشبه ، فقد استجمع صور التناقض بأن جعلها لب موقفه فى الحياة :

٣٥ - استَقْبِلُ الدنيا بنظرةِ ساخرٍ   وأضَالِعى ضيفٌ على الجَزَّارِ

إنها هذه المرة : « الدنيا » متحررة من الإضافة إلى المتكلم، أو إلى المخاطبين ، ليست « دنياه » وليست « دنيانا »،إنها الدنيا وحسب، ويرتبط « الاستقبال » بالنظر ، وهو أول ما نستطلع فى وجه من يقابلنا ، والنظرة هنا لا تبالى،إنها نظرة « من رأى » وحدة الأسفار ، واكتشف عبرتها ، فإذا تمت مقابلة بين هذا البيت المجسِّد لموقف السائح ، وإعلان أنه سائح ، انتهت المقابلة بين المكوّنات إلى أن سادة الأقطار ، والجزار الذى يمزق أضالعه هما شىء واحد !! ونحن نعرف أن الجزار لايستخدم

السيف فى تعامله مع اللحم ، إنه يستخدم السكين وما هو بسبيله ، وستظهر هذه الصورة فى سياق آخر لتؤصِّلَ سابقتها :

٨٨ - إن كان لابدَّ الردى فى موقف فالسَّيْفُ أرْحَمُ بى من المنشـــــار

إن السائح الذى لم يهتم بمن يكونَ سادة الأمصار ، يتعلق أملهَ - فى ثورته - أن يعاملوه إذا قهروه معاملة الإنســان الثائر (بالسيف) وليس الضحـــية أو القربان (الجزار - بالمنشار) .

هذا السريان الخفى بين صور القصيدة موجود فى عدد محدود منها ، مثل هذه الأبيات الثلاثة المتباعدة ، التى ترتبط بأساس فكرى ، وتجسيد صورى واحد . كما يتحقق فى : الشمس دارة « أهلها »و« نحن الأهل » ، ثم تتشكل علاقات « الأهل » فى صورة : « حفلت مناسكهم » . . « الملوك تلوح » « ألقى عصا التسيار » وقد تردد النداء « يا بنت أهلى » - على ما بيّنا ، فى مواقع مؤثرة من السياق ، تعطى حسّ الترابط بين صور القصيدة .

فى القصيدة صور جديدة ، أشرنا إلى بعض منها ، وننبه إلى معنى الجدة والجرأة فى :

الشمسُ دارةُ أهلها
نحن الأهلُ للأقمار
أمطرَتْ أنوارُها
تتبرَّجُ الأوْزَارُ
انهلَّ صوتُك فى دمى خمرًا
أضالعى ضَيْفٌ على الجزار
إما مَلَكْتَ على الزمان مدارَةُ
أو عُدْتَ محكوما بكل مدار
شمسُ الضحى مصبوغةٌ بالقار

فهذه صور تتمتع بوجود مستقل نافذ ، ولكنها تزداد تأثيرا إذا ما ظهرت الوشائج التى تربطها بالنسيج الصورى المتشعب فى نواحى القصيدة ، وهو ليس بالضرورة خيطا واحدا ، فهنا عدة خيوط ، تلتقى فى تشكيل بؤرة أساسها إعلان البراءة ، بتحديد ما ينتمى إليه ، وما يرفضه بناءً على موقعه فى الوجود ، وخبرته بقوانين هذا الوجود .

إذا كنا نبحث عن الانفعال المسيطر - الذى نبّه إليه كولردج - ونحاول اكتشاف صحته وتوحده فى تشكيله للصور وانبثاقها عن أصل واحد ، أو أصول متقاربة ، متجانسة ، فى مدارك الحواس ، فسنجد هذا الشعور ماثلا فى هذا الشعور الطاغى بكونيّة الشاعر وكونية الشعر ، وقد أوضحنا هذا ، وكيف تشكل فى مفردات ، وعلاقات جُمل ، وصور مجازية ، بل كيف نهض هيكل القصيدة ، أو فضاؤها ، على صيغ التقابل والتناقض فى مجملها ،أو أصح سياقاتها ، وهذان (التقابل والتناقض) يحققان مبدأ التوازن والتجاذب الذى يستقر به المدى الكونى ويثبت ، وتتحرك به الأجرامُ المختلفةُ حركتَها المحسوبة .

وإذا كنا نبحث عن الدلالة السيكولوجية فى صور هذه القصيدة ، فإن صورا كثيرة تسللت من خلف وعى الشاعر ، وأفضت إلينا بما قد لا يرغب فى البَوْح به لنا،ليس اعترافه بالوزر ، وركوب التيار ثم التأبى عليهما إلاّ إجمالاً لشعور قلق الباطن ، والتعلّب بين المواقع أمل الأكثر أهمية ، فإنه بعد إعلان : « إنى أسير الصمت » يكشف عن تناقضه الأكبر ، فتكملة البيت تشير إلى تمرد متكرر على محاولات أسْرٍ سابقة .. لقد هرب إلى أسْرٍ وحيد يرتضيه هو أسْر لصمت !! لكنه صمت ناطق فصيح ، نطقه وفصاحته فى تلك النظرة الساحرة التى يستقبل بها ما يعانى من تمزق ، ثم :

٣٦ - لكنْ ، إذا ثارَ الحُماةُ بموطنٍ سابقْتُهُمْ وهتفتُ للثـــوار

هذا الاستثناء المفهوم من « لكن » علام يدل ؟ إنه سادر فى صمته ، أو أسير صمته ، لا يجد القوة أو الاستطاعة فى صنع مبادرة تنتسب إليه ، أما إذا بدأ الآخرون ، فإن شوقه المتمرد الأسير يستعيد حيويته ، فيسابق الحماة ويعلن عن فرحه بهم وانتمائه إليهم .

ثم ، هل يكشف عن تناقض كذلك الذى نجد صداه فى صيغة الاستثناء السابق ، وذلك حين يقرر : « أنا سائح » ، ويؤكد « ليلى منادمة النجوم » وفى النهار : « مع الشموس الطالعات » ، فهنا تأصيل لطابع الحركة ، وتأبّى الوقوف ، ثم تأتى « إذا » الشرطية ، المؤكدة ، وهى بهذا بمثابة استثناء من السياق المألوف ، لكنه استثناء (مشروط) لابد أن يحدث :

٤٧ - وإذا نَزَلْتُ بروْضَـــةٍ ممطورة وألِفْتُ طيبَ الروضـــةِ المعطار

٤٨ - أُلقِى عصا التّسيار تحت ظلالها   فتعودُ لى روضًا عصـــــا التسيار

إن تصدير الأداة « إذا » ، واستخدام « نزلت » (وكان الشاعر القديم يعبر عن المشاهدة العابرة بالوقوف) وامتداد زمن النزول حتى تستجد الألفة : « وألفت » تحدث الطمأنينة ، ويجد فى الطمأنينة والمقام ما كان يجده فى السياحة والسفر بين الكواكب ، إذ يجد عبرة الأسفار ، ويشاهد قوانين الوجود تعمل عملها وتكتسح معوقاتها . هل تناقض ؟ هل كشف عن صدق نفسى عميق ودقيق ؟

ويجتمع المعنيان : الاستثناء ، والشرط فى بيت واحد ، ليدلا معا على الطبيعة الخاصة لأسير الصمت الراضى بالأسر ، إذ يقول :

٨٧ - صَبْرى على الدنيا تَقِيَّةُ ثائر   وإذ استُثِرتُ فلســــــتُ بالصبَّار

لا نحتاج إلى تفتيش لاكتشاف مصدر هذه الكلمة - المصطلح الذى قفز من حُجُب تاريخ المذاهب الإسلامية « فالتقية » لا تزال تتداول فى الخليج حيث ينتشر الشيعة ، لكن هذا الشطر يسوى فى المعنى ؛ أسير الصمت ، ويساوى أيضا ، ويتجّسد فى النظرة الساخرة ، والضلوع الممزقة ، فى حين يستدعى الشطر الثانى ، وتتصدره « إذا » الشرطية ، ذلك الاستثناء الذى عرفناه فى : « لكن إذا ثار الحماة بموطن سابقتهم » .

وغنى عن القول ما هو واضح من قرب مجازات الشاعر ، وصوره ، فعلى الرغم من رغبته فى التفلسف ، وتضمين لغته المجازية قدرًا من الغموض الذى يوحى بأبعاد أسطورية ، فإن هذه المجازات ، وكذلك التشبيهات ، لم تذهب إلى بعيد فى هذا المجال الفلسفى والأسطورى ، وظلت غنائية خاصة ، تصور عن وعى متوازن ، وفكر لا يريد أن يفقد وضوحه فى سراديب الميثولوجيا ، وقد نبهنا إلى القدر المحدود الذى هيمن على المقدمة بصفة خاصة ، وانعكس فى تعبيرات وصور ، ولكنه لم يمتد ليشكّل « الرؤية » ويملأ فضاء القصيدة .

٥ ـ التشكيل الصوتى :

فى مفتتح هذه الوقفة مع « الشطَحات » اختصر القول عن التشكيل الموسيقى بأنها من بحر الكامل وتعرفنا على مدى صلاحية هذا البحر لتجربة / موضوع هذه القصيدة ، أما الوجه الآخر ، الأساسى وليس المكمل للتشكيل الموسيقى فإنه لا

يتجلّى فى التوزيع الكّمى للحركات والسكنات كما يتطلبها نسق البحر الشعرى ، إنه يأخذ تجسّده الحق فى التشكيل الصوتى .

وفى عرضنا ، فى الفصل السابق ، لمكونات الديوان على المستوى الصوتى توقفنا عند بعض الظاهرات التى يمكن أن نجد توصيفا لها فى المصطلح البلاغى القديم ، وبخاصة الترصيع ، والتشطير ، وردّ الأعجاز على الصدور ، وأشرنا إجمالا إلى ما تمتاز به « الشطحات » فى تشكيلها الصوتى ، وكيف أنها تجاوزت الاستخدامات التى توسع فيها الشاعر فى قصائد أخرى ، وبخاصة تثبيت الصيغة ، وتكرارها ، أو تحقيق التوازن بين الثابت والمتغيّر ، لقد توسّع الشاعر فى استلهام « البديع » ووظّف فنونه توظيفا حديثا ، لم يطغ بأية درجة على الخط الدرامى الذى شاء ، لقصيدته ، ويتحقق فى انسيابيتّها الواضحة ، وتراتب مراحلها دون تذبذب أو اضطراب ، أو خروج على النهج المرسوم ما بين المطلع والمقطع .

إن التشكيل الصوتى فى « الشطحات » يقوم بتعميق الطابع الغنائى للقصيدة ، من حيث هى « شَجَنٌ خاص » ويدفع بالنقيض إلى موقع المعادل ، فيؤكد الطابع الدرامى ، من حيث هى عن صراع ذات الشاعر ، ومنهجه ، مع ذوات التخاذل . ومناهج التحريف ، وسنستعرض أبياتها لنرى مدى انتشار الظاهرة ، والأنماط البلاغية (البديعية) التى تستوعب هذا التشكيل الصوتى :

٢ - هى بنت من ؟ الشمس دارة **أهلها**	أبدا ، ونحن **الأهل** للأقمـــــــــار
٥ - دعنى ، وما زعمته **كفار** بها	عن إثمها ، فالنار **للكفـــــــــار**
٦ - **صليت** لما أمطرت **أنوارها**	ما أروع **الصلـــــــوات للأنوار**
١١ - زانوا الليالى سيرة وعقيدة	لكن **تواروا** فى حمـــــــى **متوارى**
١٣ - **الغار سَهْل** مُمرعٌ بحضورهم	**والسهل** حين **غيابهـــــم كالغار**
١٤ - إنى على آثارهم سار ، ولى	فيهم مكان الكوكب **الســـــــيار**
١٥ - **يا ريح** ! حتّامَ **الغبار** يلفنى	من لى **بريح غير ذات غبـــــــار**

١٦ - أو كلما قاربت صَفْوَ شريعـــة   طَمَّت لىّ ســــحائب **الأكدار**
١٩ - تتبرج **الأوزار** لى **فأجيبهـــا**   واعود الْعَن فتنـــــة **الأوزار**
٢٠ - وأعاند **التيار** **ثم** يَهيب لـــى   نزق فاركب غَارب **التيـــــار**
٢١ -**وتزورنى** الخطراتُ فى غَسَق **الدُّجى**   فإذا **البروق** مواكـــب **الزوار**
٢٤ - **وتزول** أضواءُ البَارِق فجـــأة   ويطول بعد **زوالها استفســـارى**
٢٥ - وتسدّ أشياءُ الظلام مطـــالعى   **ويضيق** دونى **واسعُ** المِضمــــار
٢٦ - وأسائل الآثار عن أعيَانهـــا   واظل بين **الشــــك والإنكار**
٢٧ - أواه من هَمّىَ ! وأين **أفر** من   جبروت ســــطوته وكيف **فرارى**
٣١ - لا تكتمى بينى وبينك قصـــةً   **أسرارُ** قلبك فى الهـــوى **أسرارى**
٣٢ - هاتى حديث الروح عن **أشواقها**   فى غابة **الأشواك والأزهـــار**
٣٣ - قولى **بهمّك** لى ، فعنـــدى مثلُهُ   **همٌّ** أُدلُّ به على الأقـــدار
٣٤ - إنى **أسير** الصمت ! منذ تعلمت   نفسى تَمُّردَها على **الآســـار**
٣٦ - لكن إذا **ثار** الحمـــاةُ بموطن   سابقتُهُمْ ، وهتفْتُ **للثـــوار**
٣٧ - وإذا تجبرت الخطـــوبُ عَصيْتُها   **ونفرت** حين الظلم أى **نفـــار**
٣٨ - **أفٍّ** لأقوام على **سيمـــائهم**   **وَسْمُ** المذلة شائـــه الآثار
٣٩ - وُلِدَوا على **أنيـــارهم** فتعوَّدوا   ألاّ حياةَ لهم بلا **أنيـــار**
٤١ - يهنيهم **ذلُّ النعيم** فإنـــه   **جسرُ اللئيم** إلى مقـــام العار
٤٢ - **راحوا بمغنمهم وعـدت بمأتمى**   شتَّان بين **شعارهم وشعـــارى**
٤٣ - **عهد الألى شادوا العلا لى سنة**   وكذاك كانت **ســنة** الأحرار
٤٦ - **ليلى** منادمةُ **النجوم** على السرى   ومع **الشموس** الطالعــات **نهارى**
٤٧ - وإذا نزلتُ **بروْضَـــة** **ممْطُورَة**   وألِفْتُ طِيبَ **الروضـة** المعطـــار
٤٨ - ألقى **عصا التَّسيار** تحت ظلالهـــا   فتعود لى روضـا **عصـا التســيار**
٤٩ - أو، لا ، فلى عند الممالك وقفة   **تَهَبُ المسافر** عبرة **الأســـفار**

٥١ - وأرى تباشير الصباح **منيرة**   وقُوَى **الظلام** على شـــــفير هار
٥٢ - **والعالم المنهار** يَبْخَعُ نفسَه   والسوس أصل **العـــالم المنهـــــار**
٥٤ - وبنى **الجدار** لكى يُدَاجى بؤسه   والشمس تطلع فوق كل **جـــــدار**
٥٥ - وهفَا إلى **الأحلام** دون **حقيقة**   وَصَبَا إلى الأشجار دون ثمـــــار
٥٦ - **وتهيَّب الأفكار** أن تحيا به   ومن البـــلاء **تهيـــب الأفكـــــار**
٥٧ - ويروح **للأحجار** يستشفى بها   والداء كل الداء **فى الأحجـــــار**
٦٤ - هى ساعة حَرَنَ **المسيرُ** إزاءَها   عند **المصيـــر** ولات حين خيــــار
٦٥ - إما مَلَكْتَ على الزمان **مداره**   أو عُدْتَ محــــكوما **بكل مدار**
٦٦ -كُشِفَ **الستار**، فكلٌّ من هاب الردى   أمسى يطالعنا **بـــلا أستــــــار**
٦٧ - تخشى **الدمارَ** عصابةٌ أعطانُها   غصّت مرابضها **بكـــل دمـــــار**
٦٨ - غلبت مباذِلُها على أحسابها   **فأباحت الحــــرمات** كلَّ مُكارِى
٦٩ - من يملك **الدينار يملك** أمرها   فزمامها فى خدمة **الدينـــــار**
٧٠ - وتبيت **تحفر قبرها** ، وتظنه   قصـــرا ، وتُكْبِرهمَّـــة **الحفَّـــــار**
٧١ - وتهشُّ **للنجار** يصنع مجدها   والنعش بعض صناعة **النجــــــار**
٧٣ - **خلع اليسارُ** عليه بردةَ ناعم   لم يدر ما خلعت يدُ **الإعســــــار**
٧٧ - قالت له **الأصفار** : إنك ثروةٌ   كبرى ، فصدّق **قولَهَ الأصفـــــار**
٧٨ - أضحى **يحاورنى** فقلت له اتَّئدْ   ما أنت يا هذا برب حــــوار
٨٠ - فدع النسور **على الذُّرا**، وانعم بما   **فوق الثرى** تسلـــم من الأوتـــار
٨٢ - فادفع إلى **الزمار** بعض دراهم   يُعلـــى سماء عُـــلاك **بالمزمـــــار**
٨٣ - وجماعة هانت على أعدائها   **طارت** مع الأهواء كل **مطــــار**
٨٤ - قالت : **مداراةُ** الأعادى حكمة   وإذا لقيت العاديات **فَـــــدَارِ**
٨٥ - وإليك عن **بِكْر الطريق** فإنما   **بكْـــر الطـــريق** كثيرة الأوعـــــار
٨٧ - **صبرى** على الدنيا تقيَّةُ **ثائر**   وإذا استثـــرت فلستُ **بالصبَّـــــار**

٨٩ - ولرب أقوام **حمَيْتُ ذمارَهـم** وَهُمُ **أباحـوا** للعُـداة **ذمارى**

٩٠ - أتحمل **الأوقـار** عنهم كلما هدَّت قواهم شدةُ الأوقـار

٩١ - جنبتهم **أخطـار** كل ملمة نزلت بهـم **ووقعت فى الأخطار**

٩٢ - أتُرَى يُعاب علىَّ إذ **آثرتهـم** فى الروع إن هم أنكروا **إيثـارى** ؟

٩٤ - تتنوع **الأسـواركى** تصطادَه فإذا دنا استولى على **الأسـوار**

٩٧ - يرنو إلى **فَلَك الخـلود** ، وطالما **بَهَـرَ الوجـودَ** بعـزمِه الجبـار

١٠٠- فابغى لى **الأعذارَ فى وادى الهوى** قَلَّتْ لدى **وادى الهـوى أعـذارى**

هذه ستون بيتا ، من مجموع مائة بيت ، تكونت منها القصيدة ، ماكنا نتكلف نقلها ، لو لم نجد لفنون البديع فى صياغتها منهجها الخاص ، وقيمتها الجمالية ، التى لا تقف عند الحد الصوتى ، إن الجناس بأنواعه ، ودرجاته من إعادة اللفظ بتمامه ، أو تكون بين اللفظين علاقة اشتقاقية ، أو تقارب صوتى . . إلخ ، ماثل فى أكثر هذه الأبيات ، بدرجة تجعل الإشارة إليه والتنبيه عليه اتهاما للقارىء . والجناس - فيما نراه - ليس قيمة صوتية وحسب ، على أهمية تأكيد النسق الصوتى ، وتأصيل درجة الجرس بإيثار اللفظ ذاته أو ما يقاربه ، إنه يتجاوز هذا المستوى الصوتى فى بناء القصيدة إلى وظائف معنوية هى التى نعنى بإبرازها ، ولقد تداخل « الجناس » مع فنون أخرى فى سياقات مختلفة ، كما سنرى .

(أ) لقد توسع الشاعر فى استخدام الطباق ، ومن حيث يقوم الطباق على علاقة تضاد ، فإنه يقوى العنصر الصراعى (الدرامى) فى القصيدة ، ويبرز المعنى بصدمة المعنى المضاد ، فيخلق انفعالا حادا بالمأزق ، وشعورا برمزية الانتقال المعاكس إلى الاتجاه النقيض .

إن الأبيات التى تحمل الأرقام : ١٦ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٦٨ ، ٧٣ لا تقوم على الطرافة المجردة فى وضع : صفو / أكدار،دجى / برق، يضيق / واسع ، ليلى / نهارى ، منيرة / ظلام ، أباحت / الحرمات ، اليسار / الإعسار ، فإن هذه الكلمات كالدوائر الكهربائية تضىء المعنى ، تستكمل التصور ، حين تنتقل فجأة إلى النقيض ، مثلا ، هذا البيت :

١٦ - أو كُلَّمَا قاربْتُ صَفْو شريعةٍ طَمَّتْ علىَّ سحـــائبُ الأكدار

يوسع من دائرة المعنى جدا ، فلا يتوقف أمر استخدام الطباق بين الصفو والكدر ، على أنه انتقال بين حالين علاقتهما التضاد ، إنه يستبعد « المطلق » ، ويقرر حال الإنسان فى الدنيا ، ويبرز المفارقة بين فعل الإرادة الفردية ، وقانون الوجود القائم على المعاناة ، وهنا لا ينفك لفظا علاقة المطابقة عن الصياغة ، وما يوجهه السياق · فالصفو مفرد ، والأكدار جمع ، والصفو مسبوق بفعل إرادى « قارب » أما الأكدار فإنها « طمت » (كثرت وعمت وغمرت وطم الحفرة بالتراب : ردمها وسواها بالأرض) فى حين كانت المسافة مع الصفو مقاربة لا أكثر · والشريعة الطريقة ، والشريعة مورد الماء الذى يستقى منه بلا رشاء ، والشريعة العتبة ، وأيا كان المعنى فإن الصفو بفعل إنسانى ، مقاربة وبذل جهـــد ، أما الأكدار فتأتى من أعلى (سحائب) تطم ولا قِبَل له بها ، بمعنى أن قلق الفكر لا سبيل إلى دفعه ، لأنه لا يسيطر على مصدره ، بل لا يعرف هذا المصدر ، بل لعل الكدر والصفو يأتيان من مصدر واحد ، فالماء ابن السحاب ، ومن عجب أن يصفو الماء ، ويكدر السحاب !!

(ب) السلب والإيجاب ، وهو من نوادر البديع (أشـار إليه صاحب الصناعتين) وربما عده القدماء نوعا من التلطف،أو المخاتلة المعنوية (أشار عبد القاهر إلى شىء من هذا) لكنه فيما نراه - يصنع صيغة تتجاوز الطباق ، بأنها تجرى فى جملة ، كما تتجاوز المقابلة ، بأنها تسلب المثبت نفسه ، ثم لا يكون السلب نفيا ، بل محدثا لإيجاب أقوى · ففى هذا البيت :

٨٧ - صَبْرِى على الدنيا تَقِيَّةُ ثائرٍ فإذا استُثِرْتُ فلســـــت بالصبَّار

فقد أثبت لنفسه الصبر إيجابا ، ثم سلبه ، وهذا السلب يقوى الإيجاب ويتقوى به ، وفى هذا السياق ، وهذا من إبداعات العَدْوَانى الفريدة ، أن جعل الصبر المثبت تقية ، وأضافه إلى صيغة الفاعل ، الدالة على الخليقة والسليقة ، وأن جعل السلب مشروطا ، بالاستثارة ، واستخدم « إذا » الدالة على التحقــق وحتمية الحدوث · وفى حال السلب آثر صيغة المبالغة « فعّال » ، فهو قادر على إبداء الصبر تقية ، لكنه لا يحتمل التمادى فى هذا الإبداء إذا ما استثير ·

لقد استخدم الشاعر هذا الأسلوب (الإيجاب والسلب) فى البيتين رقم ١٥ ، ٢٠ ، ولكنه فى أبيات أخرى كان يعمد إلى السلب الكلى ، أو إلى الإيجاب الكلى ،

مخلاً بعلاقة السلب والإيجاب كما فى البيت « صبرى على الدنيا » مطلقا علاقة التضاد لتحقق شمولية المعنى ·

تتكرر صيغة السلب الكلى ، أو المطلق بتقدم لا النافية للجنس :

٣٩ - وُلِدوا على أنْيارِهم فتعَّودوا   ألاَّ حيـــــــــــاةَ لهمْ بلا أنْيَار

ليس القصد هنا مجرد الجناس ، بترديد الكلمة ذاتها ، ولا يغنى ردّ العجز إلى الصدر بالكلمة ذاتها أيضا ، وإنما هى « أنيارهم » · مضافة إليهم تحديدا ، يولدون عليها وراثة ، غير أن قانون الأذلاء ، والأذناب ، أنهم لا يطيقون أن يكونوا أحرارا أصحاب قرار ، ولهذا لا يحيون « بلا أنيار » ، مطلق أنيار ، فإذا لم يجدوا أنيارهم استجلبوا أنيارا لم تكن لهم ؛ فهذا السلب المطلق ، وتحرير الكلمة من إضافة ضمير الملكية ، حّول السلب الكلى إلى إيجاب كلى ، فإنك لن تجدهم أبدا متحررين من نير يحملونه ويخضعون له ·

ومثل هذا يقال فى البيت رقم ٦٦ أيضا ·

أما الإيجاب الكلى فإنه أكثر دورانا فى هذه القصيدة ، وصيغة الشمول « كل » تتقدم دائما أو غالبا :

كل جدار (البيت رقم٥٤) ·

كل الداء فى الأحجار (البيت رقم ٥٧) ·

بكل مدار (البيت رقم ٦٥) ·

بكل دمار (البيت رقم ٦٧) ·

كل مكارى (البيت رقم ٦٨) ·

كل مطار (البيت رقم ٨٣) ·

إن « كل » هنا تتجاوز وظيفة التأكيد ، إلى التعميم ، إلى المطلق ،ويلجأ الشاعر إلى « الترصيع » أكثر من مرة ، لتجديد الحسّ الإيقاعى ، وتنظيم التلقى ، وتحديد طريقة قراءة البيت ، كما فى هذه الأبيات :

٤١ - يَهْنِيهِمُ ذلُّ النعيـــم فإنه   جسرُ اللئيمِ إلى مقـــامِ العار

فبين « ذل النعيم » و « جسر اللئيم » توازن إيقاعى ، وقافية خاصة ، داخلية ، نجدها أيضا فى :

٤٣ - عهد الأولى شادوا العـــلا لى سنة

ونجدهما كذلك فى البيتين رقم ٨٠ ، ٩٨ ، وقد تباعدت أبيات هذه القافية الداخلية الخاصة ، وهذا التناغم الإيقاعى بين جملتين ، لتجديد الشعور بالنغم ، دون إسراف يؤدى إلى تسطيح الانفعال بالاستجابة إلى النغم الغالب على المعنى ·

واستخدم الشاعر من فنون البديع : « العكس » فى الأبيات : ١٣ ، ٣٤ ، ٨٩ ، ففى البيت الأول من هذه الثلاثة الأبيات ، يقول :

« الغار سهل ممرع بحضورهم » ثم يعكس الصورة فى الشطر الثانى ، فيكون : « والسهل - حين غيابهم كالغار » ، وهنا تتجلى دقة التصوير وندرته وحساسيته فالوجه الأول تختفى فيه أداة التشبيه ، إن الغار بحضورهم سهل ممرع ، فكأنما يكتسب هذا الغار حقيقة أخرى ، يصبح بها أكثر اتساعا وخصبا ، فإذا غابوا ، كان السهل كالغار ، فهنا نظهر أداة التشبيه ، لتضعف من قوة التداخل والتوحد بين السهل والغار ، لندرك أن السهل سيظل سهلا،ولكنه فاقد الرونق والرحابة بغياب الصحبة ·

وكذلك استخدم « التذييل » فى خمسة أبيات : ٥ ، ٦ ، ١٥ ، ٣٦ ، ٨٥ ، فالبيت الأول :

دعنى وما زعمته كفار بها   عن إثمها ، فالنار للكفار

نجد المعنى قد اكتمل قبل جملة : « النار للكفار » وليس معنى البيت متوقفا عليها ، ولا يزداد بها ، ولكن هذا التذييل يضفى خلاصة ، أو شعارا ، ويستخلص قانونا ، ويمكن ترديده مستقلا ، وكذلك التذييل فى الأبيات الأخرى :

ما أروع الصلوات للأنوار

من لى بريح غير ذات غبار

هتفت للثوار ·

بِكر الطريق شديدة الأوعار

والتذييل يأتى فى غاية البيت ، ولهذا صنع - فى كل مرة - قافية ، تستند إلى سابقة فى البيت نفسه ، لكنها تنتقل بمعناه من المستوى الخاص ، إلى المستوى العام ·

وقد استخدم الشاعر « الإيغال » مرة واحدة فى بيت واحد :

١١ - رَأَنُوا الليالى سيرةً وعقيدةً لكن تَوَآروا فى حمىً متــوارى

فالكلمة الأخيرة فى هذا البيت إيغال فى إسباغ الغموض ، فقد تواروا فى حمى ، ثم وصف هذا الحمى نفسه بأنه « متوازى » .

هذه أهم التوازنات والعلاقات البديعية ، التى صنعت النسق الصوتى للشطحات ، فمنحتها كثيرا من التناغم والغنائية ، دون أن تعطل منحــاها الدرامى أو تؤثر فيه ، وربما كانت - كما أوضحنا فى بعض الأمثلة - عنصر قوة فى تثبيت هذا العنصر الصراعى فى القصيدة .

٦ ـ تداعيات مختلفة :

(أ) تداعيات البناء :

فى وصف قصيدة « الشطحات » لن نغادر القصيدة ، وإن كنا نفكر فى الحفر حول جذورها لنكتشف من أين تستمد غذاءها ، وكيف حوّرت فى طبيعة هذا الغذاء ، ليلائم شجرتها الخاصة ، وقد نأخذ خطوة إلى الخلف ، مبتعدين قليلاً ، ليتاح لنا رؤية أكثر استيعابا للمجال ، وليس مجرد الفضاء ، الذى تنهض فيه القصيدة ، إننا على علم بكل دعاوى « الانحصار فى النص » (أقوؤها : محاصرة النص) وأنه ليس بحاجة إلى إحالة وحتى ليس بحاجة إلى صاحبه ، وترتبط هذه الدعاوى بمبدأ الاكتفاء بالوصف ، والإحصاء ، دون التفسير ، فضلا عن أحكام القيمة ، وهو مالا نأخذ به ولا نوافق عليه ، ومفهوم الوصف - كما نراه ، يستوعب التفسير والحكم ، بل لا يكتمل إلاّ بهما ، لأمر بدهى ، وهو أن انحياز الرؤية متضمن فى الرؤية ذاتها ، وأنه وصف قيمى تفسيرى ، اعترفنا بهذا أو أنكرناه ، فالقصيدة لم تصف نفسها ، وإنما وصفها ناقد ، ولو كان الوصف محددا بجسد القصيدة ما احتاجت لغير واصف واحد ، كما تحتاج البيوت إلى « مَسَّاح » يحدد أبعادها ، ويسجل أرقامه فى « محضر » وتنتهى علاقته بالموضـوع . إن الأرقام هذه تبقى صامتة ، لم تفقد تحددها ، ولكنها لا تدلّ على شىء معين ، إلى أن يفك المهندس ، أو القاضى ، أو السمسار مغاليقها ، ويمنحها دلالة وقيمة !!

وينبغى أن نوضح أن هذا التقصّى لمفردات ، وصور ، ومعانى « الشطحات » فى قصائد قبلها ، وأخرى بعدها ، لا يعنى هيمنة هذه القصيدة على سائر ما أبدع

أحمد العَدْوَانى ، بل لا يعنى أن هذه العناصر اللغوية ، التصويرية ، الفكرية ، بلغت تمامها ،وأوْج تشكلها فى هذه القصيدة ، كل ما يعنيه - بالنسبة إلينا على الأقل - هو رصد التحولات ، واكتشاف الثوابت الملحة ونقاط التراجع ، ومن ثم اكتشاف الجديد الذى لم يسبق طرحه · وهذا مهم فى الوعى بأسرار بناء قصيدة ، بنفس درجة الأهمية التى نحتاجها فى المعرفة بفن شاعر متعدد الجوانب ، عاش زمنا ليس بالقصير ، وأبدع قصائد ليست بالقليلة ، وتطورت أساليب صناعته أكثر من مرة بفعل دوافع داخلية ، ومؤثرات خارجية ·

إننا لا نجد مسوغا للبدء بالشكل العـام ، أو السياق القصصى ؛ لأن هذا السياق ، كما نراه - ينبع من حاجات كل قصيدة - تجربة على حدة ، ليلبّى لها مطالب فنية وفكرية ليست لقصيدة أخرى · لهذا أخذت بعض القصائد السياق القصصى السردى وأضافت أخرى أسلوب الحوار ، وأحيانا تحاورت الأفكار ، وليس الشخصيات وفى « الشطحات » اجتمعت كل هذه الأساليب :

١ - المطلع بضمير المتكلم (هات اسقنيها !! لست من سمارى) إلى مخاطب بالضرورة ، غير أن موضوع الخطاب يشير إلى « ثالث » (هى بنت من ؟) وتسيطر صيغة المتكلم ، كمـا تتكرر الإشارة إلى هذا « الثالث » الذى يأخذ أقنعـة مختلفة : (هى بنت من ؟) ثم (الله للعشاق) ثم (مغناى فى دنياى صحبة معشر) ·

لقد سيطرت صيغة المتكلم فى مداخل الحركات العشر التى صنعت هيكل القصيدة ، لتؤكد وجود الشاعر بذاته داخل القصيدة ، غير أنه عَادَلَ هذا الوضوح الطاغى للأنا ، بأن كان يغاير فى ذات المخاطب مرة ، وذلك « الآخر » الذى يتحدث عنه راضيا ، أو ساخطا ، مرة أخرى ؛ فالمخاطب فى « يا من تجلّى الطهر » (الحركة الثالثة) يأخذ صيغة مباشرة بطريقة النداء،وهذا يختلف عن المخاطب فى« قل للذى طلب الحياة رخيصة » (الحركة الخامسة) فمع تصدر صيغة الأمر ، فإن هذا المخاطب يكتسب عمومية ، وكأنه أى متلقٍّ للقصيدة الذى يجد نفسه فى وسطها ، يشارك فى توجيه رسالتها ، بل يساهم فى صنع تلك الرسالة·

٢ - وكذلك يّسود الطابع الحوارى ، وقد يأخذ الشاعر المبادرة ، مستخدما الذاكرة ليعيد تجسيد المشهد القديم ، الذى تعددت أطرافه :

٧٧ - قالت له الأصــفارُ : إنك ثروةٌ كُبْرَى ، فصدّق قولةَ الأصفـــار

٧٨ - أضحى يُحـاورنى فقلت له اتّئد ما أنتَ يا هـذا بربّ حـــوارِ
٧٩ - قل للذى ظن المعـالى سِلعةً المجُد غيُر بضـــاعة التجار

فالمظهر النسقى فى هذه القطعة حوارى خالص ، لكنه حوار لا يتضمن الأطراف ، إذ هو من تداعيات الذاكرة ، ولهذا اتسع لأكثر من طرف دون إخلال بالأهداف الدلالية النهائية للمشهد ، فلا تزال « أنا » الشاعر تمسك بمداخل الكلام ، فمنذ مدخل الحركة السابعة : (ومكابر والجهل ملء إهابه) ونحن نتلقى مقولة الشاعر (المتكلم) عن هذا النقيض ، لكنه لا يلبث أن يكشف عمن وراء هذا النقيض ، أو سر مناقضته، فقد (قالت له الأصفار إنك ثروة) فصدقها ، ونشط إلى الحوار المعارض ، ثم يلتفت الشاعر عنه ، وعمن وراءه ، ويعمم (شخص) مستقبل الخطاب ، مستعينا بوسيط كأنما يترفع عن مخاطبة من لا يرقى إلى محاورته : « قلِ للذى ظن المعالى سلعة » ، فهنا مخاطبان ، أحدهما مباشر « قل » والآخر هو المَعْنِيّ وهو الذى ظن المعالى سلعة !!

ويأخذ الحوار (فى الحركة التالية - الثامنة) صيغته التقليدية : « قالت » - « فأجبتها » . وإننا إذا راجعنا النصّ ، كما عرضناه من زاوية تعاقب الحركات ، وكيف نما المعنى تدريجيا ، ووضعنا فى اعتبارنا هذا النسق الحوارى ، فى صورتيه : استدعاء الذاكرة ، وحضور المشهد (وليس إعادة تمثيله) سنلاحظ أن الصيغة تدرجت من الأول إلى الثانى ، وليس العكس ، وقد أدى هذا إلى تصاعد نبرة الحضور وقوة التمثل ، ودرجة المشاركة التى يطلبها الباث من مستقبل الخطاب .

لقد ختم بالمشهد الماثل . (قالت - فأجبتها) صيغ الحوار ، إذ بلغت ذروتها ، ووصلت إلى سخونة المشاركة التى يحسن الوقوف عندها ، وكما نعرف فى فن القصة القصيرة ، فإنه عقب بلوغ الحدث ذروته فى « نقطة التنوير » يكون مضمون القصة اكتمل ، إذ تجمع هذه النقطة خيوط النسيج القصصى ، وتمنح القصة معناها الكلى ، كما نعرف أيضا أن القاص لا يبتر السياق عند نقطة التنوير ، فعلى الرغم من أنه لا يضيف جديدا بعدها ، فإنه يترك السياق يمضى ، كرجع الصدى ، ليرسو عند ختام يربط النهاية إلى البداية، ويعمق الشعور باكتمال الشكل، وتوحد التجربة - الرسالة - على أسس مؤكدة .

وهذا ما صنعه الشاعر فى « الشطحات » ، ففى الحركة الأخيرة (العاشرة) وبعد أن بلغت القصيدة ذِرْوَةَ توترها فى الحوارات المتنوعة الأطراف ، عاد متراجعا بهذا التوتر ليخفف من استفزاز المتلقى ، عاد يتحدث عن هواه فى الحياة ، وقد تسامى طائرا ، وهو موضوع القصيدة - القصة - البيان ، أصلا ، فى عبارات شديدة الشعرية :

٩٣ - لى فى الحياةِ هوًى تسامى طائرا   متلاطمُ الصبواتِ والأوطـــــار
٩٤ - تتنوعُ الأسوارُكى تصطـــــاده   فإذا دنا استولى على الأســــوار
٩٥ - السِّحْرُ خَفْق جَناحـــــه لو أنه   مسَّ الحصى عادتْ عُقُـــودَ درَارِى

وهذه الشعرية الغنائية الغالبة تخلّصت ، أو خفّفت من إلحاح الأفكار ، وصدام الرؤى ، وإن لم تناقض ما سبق إقراره ، فقد اكتفت بأن لونته بألوان ضبابية تغلف بالصورة ، بقدر ما تكشف بثوابت الموقف فى امتداد القصيدة ، وبهذا بلغ بالمتلقى حالةً نفسية متوازنة ، بين الفرح بالثبات على الرسالة ، والأسى بانفرادية الموقف وجهد المعاناة ، والوعد بالاستمرار فى البيتين الأخيرين ، فى ختام القصيدة .

وحين نقابل بين استخدامات الشاعر يصنع الحوار فى هذه القصيدة «الشطحات»، واستخداماته فيما قبلها ، وما بعدها من قصائد ، سنجد أن بعض الصيغ تُهَيْمِن فى مرحلة زمنية ، لتتخلى فى مرحلة تالية ، ولتعود - بصيغة أخرى - فى مرحلة ثالثة ، وهذا التعاقب المرحلى الذى تعترضه قصيدة « الشطحات » قد جمع بين هذه الصيغ السابقة عليها ، واللاحقة ، فى تداخل وتمازج ، وكأنما أفرغ الشاعر فى هذه القصيدة كل طاقته المبدعة ، وسكب فيها خلاصة فنه ، على مدار رحلته مع الشعر .

سنقرأ قصائد الديوان مرتبة تصاعديا ، من الأقدم إلى الأحدث ، وهنا سنجد قصائد المرحلة الأولى التى انتهت بقصيدته المهنئة بإمارة الشيخ عبد الله السالم (عام ١٩٥٢) وأسلمته إلى ما يمكن اعتباره صمتا عن الشعر نحو عشر سنوات ، هذه المرحلة يغلب التشكيل القصصى الحوارى على قصائدها .

على أنه يؤثر تبنى الصوت الآخر ، فيجرى الحوار مستدعيا مكنون الذاكرة . « قصيدة براءة » ، أول قصائد الديوان (زمنيا) تبدأ بصيغة « تَعَالَىْ » ،التى تتكرر،

ويأتى جوابها على لسانه : « تقولين » ثم يفضى بالنتيجة - على نحو ما نجد فى الشطحات من بلوغ نقطة التنوير : « وما زلت حتى ترضيتها » · وهكذا يتكرر النمط فى القصيدة التالية : « اصبرى بانفس » ، التى تتجسد فى صيغ الأمر ، والنهى الذى يتولى الرد ، عبر مقولته هو ، ثم تأتى النتيجة كذلك : اصبرى - لا تقولى - لا تقولى ، ثم : أنا من قوم أصولهم ··· إلخ وفى قصيدة « الخلاص » وهى الثالثة ، تبدأ : سألت روحى : أى الدار تطلبها ؟ ثم تنثال صيغ الحوار أكثر مباشرة : قالت - فقلت ، قالت - وفى قصيدة : « أمجاد الورى » يقوم هيكل القصيدة · أو ينهض البناء اللغوى فى فضائها على السؤال والجواب : قالت - فأجبتها مكررة ست مرات ، انتهت بما يشبه « التوصية » المستخلصة من تقاطعات هذا الحوار · وفى قصيدة « هند والزائر » كانت هند وأبوها يتداولان السؤال والجواب ، ولم يخرج الأمر عن هذا الشكل فى قصيدة : « فى المقبرة بين الصدى والطيف » المستمدة فكرتها عن الشاعر الإنجليزى الرومانسى توماس هاردى ، على أنه فى آخر قصيدتين له فى نهاية تلك المرحلة يتجه إلى القصة السردية ، فمع تداول صيغته « القول » فى قصيدة « رأس » ظل صوت الراوى هو الأكثر وضوحا ، وقد ساد هذا الصوت تماما فى القصيدة الأخيرة : « اعتل يوما ملك السباع ، من ثم انتابها ضعف فى البناء ، لعله يرجع إلى غياب هذه الصيغة القولية التى تستحضر المشهد ، وتحدد أطراف المشاركة فى الحدث ، وتحصر زمن الفعل ، وهذا من شأنه يقوّى العنصر الدرامى فى القصيدة القصصية بصفة خاصة ·

بعد عشر سنوات تقريبا - من الانقطاع ، يبدأ العدوانى - من جديد - بقصيدة « معرِض اللُّعب » (ديسمبر ١٩٦٣) التى تبدأ بصيغة القول :

قال عندى كلُّ ما يهوى النظر

وتنتهى بجواب هو تفسير لجوهر هذه اللعب :

قلتُ : يا بائعُ : هذى لُعَبٌ ···· إلخ ·

ثم : ضَحِكَ البائعُ منّى ومضى

قائلا : مَعْرِضُها دنيا البشرْ

وكأنما كانت هذه القصيدة ثمالة باقية من مرحلة منقضية ، إذ توقف استخدام صور الحوار ، القولى ، وطفت ذات الشاعر على سطح القصائد وحكمت مطالعها ، فأدى هذا إلى طغيان الطابع الإفضائى ، الاعترافى ، والأسلوب السردى الذى يؤدى إلى غياب الآخر ، أو نفى الآخر · غياب الآخر كما فى قصائد : أريد أن أفهم- اعترافات عبد - اعصر من الهواء ماء - رسالة إلى جمل - وقفة على طلل · أما نفى الآخر فهو أكثر هَيْمَنَةً على تشكيل القصائد : صفحة من مذكرات بدوى - مدينة الأموات - تلك السماء - من أغانى الرحيل - تفاريق · وتأتى « الشطحات » علامة بين هذه المرحلة ، والتى تلتها ، ويمكن اعتبارها الثالثة - الآخيرة ، وقد جنح فيها إلى استخدام الرموز (وبالطبع لا يأتى هذا فجأة ، فله جذوره وتأسيسه فى المرحلتين السابقتين) أما ما اكتسبته الرموز فيما بعد « الشطحات » فهو إيثار الدلالة الصوفية بغموضها وكثافة صورها ، ومرونة مدلولها ، نجدها فى « إليها » ، وهى فى جملتها « لمحة » من « الشطحات » وضعت فى بؤرة الصورة ، وتمّ تكبيرها ، ثم نجد أصداء لها فى « حكاية » و « ياليتها كانت معى » و « رؤيا حلم » بصفة خاصة ·

(ب) تداعيات العناصر :

وإذا كان من المحال أن تكون قصيدة ما مطابقة ،أو تكرارا لقصيدة أخرى ، فإننا نضع هذا فى اعتبارنا ونحن نلمح أنواعا من تقارب بعض عناصر البناء: الفكرية ، واللفظية ، والصورية · ولا يتوقف الهدف من هذا عند مجرد رصد التنامى ، أو التراجع عن استخدام هذه العناصر وحسب ، وإنما الكشف عن بعض القيم الحاكمة ، سواء كانت القيمة جمالية أو فكرية ، فهذه الوقفة المكملة لما بدأناه من فرز عناصر التكوين الفكرى واللغوى والصورى لقصيدة « الشطحات » وبيان ما بينها من تناسق ، وتفاعل ، ليظهر لنا أن خصائص هذا التكوين فى القصيدة ، هى - إلى حد كبير - خصاص التكوين فى شعر العدوانى كله ·

إن الرؤية الكونية التى حددت مستوى « الشطحات » لها حضور قديم ، مستمر يتقلب أو يتشكل فى صياغات ومستويات مختلفة ، فى قصيدة : « اصبرى يا نفس » تنبثق وحدة الكون من إحساس دينى يرتكز على مبدأ العناية الإلهية ، ولهذا يقترن الإيمان بالتغيّر بشعور التفاؤل وليس العكس :

إن خلفَ السُّحْب بارقـــــةً　　سوف لا تبقى على السحبِ
لا تقولى : خفت من ظمـــأ　　لا تقولى : خفت من سَغَبِ
إن رُوحَ الله قد شـــــــملت　　كل ما فى الكون من ســـببِ

وفى « الخلاص » يتجاوز « الأرض » ، إلى « الكون » ، يتخطى الواقع ليهيم بالمثال ؛ لقد سأل روحه عن الدار التى تطلبها ، فكان جوابها إنكار روابطها الأرضية وواقعها البشرى بكل ما فى البشر من نقص :

فليست الأرض لـــى دارًا ولو حَفَلَتْ　　بما أحب ، ولا فى أهلهـــــــا أَرَبى
هناك،فى الفَلَكِ السامى،هوى وسنّى　　أظل بينهما موصــــــــــولةَ النَّسَبِ

وفى « أمجاد الورى » يعرض هذا النقص البشرى لتتجلى الطبيعة ، المظاهر الكونية ، فى كمالها المطلق ، تعيد الكمال البشرى إلى نسبيَّته · فإذا كان الإنسان شجيعا فالليث أحق منه بالوصف ، وإذا كان كريما فالغيث أكرم ، وإذا كان جليل القدر فالطود أجل ، وهكذا تنثال صور التقابل بين النسبى والمطلق ، ليصل الشاعر إلى تحرير الذات الإنسانية من غرورها ونقصها الذى يدَّعى الكمال ، لإعادتها إلى موقعها « النسبى » بين « الكون المطلق » ·

وكما كانت الطبيعة مثالا وكمالا فى « أمجاد الورى » فإنها « الأم » التى ننفصل عنها ، ونعود إليها ، فى قصيدة « العودة » :

لنْ يذيبَ البحرُ منـــى　　غير ألفـــاف الترابِ
لن يصيبَ الموتُ منى　　غير شكّى وارْتيابى
سوف أرتـــدُّ من اللُّجّ　　وإن طال غيـــــابى
شــــعلة تقتحمُ الآفا　　ق فى ضوءِ عُجاب
وبها تعتصــــم الأكوا　　نُ من بَأسِ الخراب

الطبيعة مثال للكمال ، فلاغرابة أن تكون مثلا لحلم الخلود وتخطّى الزمن ، يقول فى « السنة الماضية » :

يا ليتنا مثلُ الشهورِ
ولكل شهر عودةٌ بعد الرحيل

وفى « أغانى الرحيل » تكون الطبيعة ملاذًا ، وتكون العودة إليها اكتسابًا لقدراتها ولا نهائيتها :

هزَّنى انطلاقى فى الفضاء
كالهواء كالضياء
أسبحُ فى العوالم
. . . .
رحلت عنكم لكى أحطِّمَ الأسوار
وأنشر الأسرار فى ضوء النهار
وأشهدَ الحياةَ والكونَ
بلا جدار

وفى « بقايا رؤى » تمتزج الطبائع البشرية - الكونية ، وتستحيل الأفكار إلى نجوم تزهر فى سماء الكون ؛ إذا ما امتحنت بالتجريب ومغامرة الممارسة :

غرسْتُ غُصْنَ وردةٍ فى وَهَجِ النار
حتى إذا ما اشتد عودُهُ
وألِف الخطر
طار إلى النجوم واستقرْ
وصار حقلَ أنوارْ

وهنا نكون على مشارف « الشطحات » ، فتتجلى هذه الرؤية الكونية مؤسسة على معاناة مَنْ خَبرَ الدنيا وعرف أخلاق الناس ونوازعهم وزيفهم ، فى حين نجد الطموح القديم لهذا التطلع الكونى يتسم باندفاعات وجدانية حادة ، وأحلام مثالية ، وربما اتسمت بقدر من الاستعلاء ، غير أنه يأخذ فى « الشطحات » سمة الاعتزاز ، وربما السُّخْر ، وهذا السخر يرتبط - كما عند كبار الشعــراء من مستوى المتنبى والمعرى - بنزعة التشاؤم ، فى حين كان قبلا يرتكز على شعور بالفردية والتميز ، ينتهى إلى هذا الاستعلاء ٠

أما بعد « الشطحات » فإن هذا المستوى من الرؤية غادر دائرة التمرد الاجتماعى ، ودائرة « المنافستو » أو البيان ، الذى يُبرِىءُ الشاعرُ فيه ذمته ، ويعلن كلمته فيما حوله من أخلاق ومشاهد ، وأفكار ، غادر الواقع إلى دائرة الحلم ، والأمنية ، والشوق إلى الانطلاق . فى قصيدة : « ياليتها كانت معى » ، دون أن يسفر عن مرجع الضمير ، يقول :

ياليتها كانت معى
فى غرفة ملائكية
تكلَّلَتْ بهالةٍ إلهية
فأصبحتْ مدينة سماوية
مَطلعُها فى دارة الشموس مَطْلَعِى

لعل السطر الأخير يستدعى بقوة البيت الثانى ، وما يليه ، من الشطحات ، مع هذا فإن المدينة السماوية ، بطبيعتها مدينة كونية ، وهذه الهالة الإلهية مصدرها الشموس والأقمار . لو أن الشاعر أحمد العَدْوانى انحصرت رؤيته فى هذا المستوى الكونى ، واكتفى بهذا التحليق ، لكان غير الذى نعرض لشعره الآن ، ونعرفه - كذلك عن كَثَب لسنوات طِوال ، ولاستحق بهذا الحنين إلى عوالم الكواكب والمجرَّات طلبا للاكتمال ، أو اندفاعا أسطوريا للعودة إلى الأصل ، لاستحق مكانا واضحا بين أعضاء جماعة أبوللو وأصحاب الأحلام الرومانسية . غير أن العدوانى - الذى يفكر بالشعر ، ويفكر فى شعره كثيرا - يوازن هذا الانطلاق الكونى . ببناء (الحائط الآخر الموازى) ليؤطر هذه الرؤية الشعرية ، ليس بوقوعها بين نقيضين ، وإنما بتحديد مجال العمل ، متطلعا إلى ثمرة هذا العمل أو مَثَلِه الأعلى الذى يتوق إلى تحقيقه على أرض الواقع .

إنه يعبّر عن حالة التقابل بين نقطة الانطلاق ومثال الوصول ، بأكثر من طريقة فى أكثر من قصيدة ، فى فترة مبكرة من حياته الشعرية ، يقول فى « همسات » (عام ١٩٤٨) :

كلُّ ما جدَّدَ فى النفس شعورًا بالوجودِ
وأراها صُوَرًا تُفْصِحُ عن حسنٍ جديدِ

فاجعليه هدف المسعى وعنوانَ السعاده
ولتكن منكِ استجاباتُ إليه وعباده

وفى « سأم » (عام ١٩٤٩) يقول عن نفسه ، وعن موقعه فى الحياة :

حياةٌ أرهقت دَنِفًا   بحبِّ النورِ مُفْتَتِنَا

إن المقابلة بين الحياة المرهقةوالافتتان بالنور تجسِّد - بدقة شعرية ونفسية - الإطار المتوازى ، المتوازن الذى ألمحنا إليه ، ولعل المساحة الشاسعة بين ما يعيش فى الحياة العملية (أو الواقعية) وما يفتتن به ويسعى إليه ، هى مصدر قلقه ، وأساه ، وصـمته ؛ يقول فى « خطوات » (عام ١٩٥٠) :

وما استأنَسْتُ يومًا فى مكانٍ   وإن راقَتْ به للأنسِ حَفْلَهْ

ويقول في « رؤيا حلم » (عام ١٩٨٠) :

قلت لها : أيتها الحُوريّه
صمتى طبيعةٌ لى
ألمح فيها رايةَ الحرية
فى ساعة التجلّى
صمتى قضيهْ .

الصمت موقف ، قضية - كما عبر - رفض لكل ما يجرى من زيف وتلفيق واستلاب ، فما الحرية التى يفوز بها حين يصمت ؟! حرية أن يبنى عالمه الخاص ، أن يرى الأشياء كما هى ، لا كما يُرادُ له أن يراها ، أو ملونة بصورة « ردّ الفعل » ، حرية التأمل ، واكتشاف الجذور ، وتحـديد الغايات . وهذا المدى التأملى فى غاياته اليوتوبية ، ومداه الكونى ، ليس كذلك فى منابعه، ووسائله . إنه يتحقق « بالجهاد » على الأرض بين الناس ، فى زمن الحضور ، الآن ، لا قبل ولا بعد .

إن قصيدة « البحيرة الخالدة » التى نرى فيها المحاولة الرمزية الأولى ، المبكرة ، الأكثر نضجا ، وكأنها « وثبة » أو « فلتة » سبقت أوانَها ، وخرجت عن سياق أعماله المبكرة (كتبها عام ١٩٤٨ - وتجد تحليلا لها فى موقع آخر) إذا كان « مفتاح » الرمز هو « الحياة » فإن هذا البيت سيكون الباب المبكر المفضى إلى أهم مناطق الفكر الاجتماعى عند العدوانى :

فليس بغيركِ يحلو الجهادُ   لمن يطلبُ العيشةَ الراغدةْ

وقد تولت قصيدة : « يا غدَنا الأخضر » (عام ١٩٦٤) إقامة جانبى الرؤية ، المحددين لعالم الشاعر ، إن الواقع - الذى يتطلب الجهاد - لابد أن يتغير عن طريق ثوزة العمل ، وليس «عمل» ثورة !! ، وهذا العمل هو وحده مصدر تفاؤل الشاعر :

ياغَدنا الأخضر
ما بيننا وبينَك الصحراء !
ترابُها أصفر
وأرضُها خواء . . . .
ومعنا المحراثُ والمِعْوَلْ
وعندنا الجَدْوَل
ينبع من ضمائر الزراع
أحلى من الكوثر
ياغدَنا الأخضر !!

هل نقول إنها « حالة » من حالات التفاؤل النادرة ، التى لم يعرفها العَدْوانى إلاّ حين يرفع شعار العمل طريقا لصنع المستقبل ، كما فى قصيدة « البحيرة الخالدة » ، وهذه القصيدة عن الغد الأخضر ؟! وهل هى « مصادفة » أن تكون قصيدة « مدينة الأموات » هى التالية - زمنيا - التى تعطى الوجه الآخر النقيض لقصيدة « يا غدنا الأخضر » ؟ (بين نشر القصيدتين سبعون يوما فقط) إن الموت فعل ماض ، والخضرة وعد المستقبل وهذا الموت متجذر فى مدينة مسخ :

شعارُها :
دعِ الحياةَ إنها مزرعةُ الجريمه
. . .
وشرعُها :
أن الوجودَ كلَّه
إثمٌ ، وجُرْمٌ ، وأَلَمْ
وراحةُ الضمير فِى العَدَمْ

فهى مدينة : « عاكفةٌ على عبادة الظلام »،ولهذا كان الرحيل عنها هو الحل ،

الرحيل بالوِجدان والفكر ، ومنازلة الموت بالعمل ، وهو ما قدمته قصيدة : « من أغانى الرحيل » ، وهو بمثابة « ولادة جديدة » هى باعثة حلم الشاعر ، ومسوّغ معاناته ، فالولادة الجديدة ليست بالتمنى ، وإنما بمجابهة الواقع ، وتغييره :

رضقْتُ بكم جوارا ...
ضقت بكم ديارا ...
تَجَمَّدَتْ مشاعرى
وماتت الدهشةُ فى وِجدانى

لقد قتلت فى نفسه « شهوة الحياة » بهذا « التكرار » الممل فى الواقع ، لهذا :

هزَّنى انطلاقى بالفضاء
كالهواء .. كالضياء
أسبح فى العوالم
أنهل من رَاح الحياةِ حيثُما
طابَ لى المَنْهَلْ

فهذا الانطلاق الكونى ليس هربا من الحياة ، ليس سلبيا ، وإنما هو وصول إلى منابع الحياة ، وتوسيع لآفاق الرؤية ، وتأكيد وممارسة لحلم الولادة الجديدة :

لكى أمارسَ الحياةَ
فى مغامرات مالها نهايةْ
أُحسُّ فيها نَشْوة الخطر
تَرِيشُ لى أجنحةٌ عاصفةْ

وبعد أن يرسم حدود هذا العالم - الحلم ، ينصّ على « باعث » هذا الحلم :

رحلت عنكم .. لكى تكونَ كلُّ لحظةٍ من
عمرى .. ولادة جديدة .

٧ - هل « الكل » فى قصيدة ؟

لم نرد « استيفاء » عناصر البناء الشعرى ، فى مجمل شعر العَدْوَانى ، وقياس مدى « تمثيل »« الشطحات » لاستخدام هذه العناصر ،وبصفة عامة فقد ناظرْنا الشكل،

وحددنا طبيعة تلك الرؤية المتميزة التى تعتبر أساس شرط الشاعرية . ولم يكن صعبا أن نستدعى الأبيات التى تستحضر ما يشبهها مما سبق على « الشطحات » أو جاء بعدها ، ولا نقول بتطابق المعنيين ، أو اندماج الصورتين ، وإنما نقول إنهما ينبثقان عن أرضية ثقافية وأسلوب فى التشكيل الفنى . فحين يقول فى « وقفة على طلل » :

زَرَعْتُ النورَ فى حقلِ الظلامِ فثارَت الظُّلْمَهْ

وشاهدتُ الرياضَ وحولهَا للسوس أوكارُ

فأقبلتُ على الأوكارِ أحرقُها

فإن هذا فى معناه المجرد ، كما فى تكوين الصورة ، قد سبق العَدْوَانى إليه فى « الشَّطَحَات » حين قال :

لا ، لن أَحِيدَ عن البِذَارِ وإنْ رَعَتْ   زرعى الجرادُ بجيشِــــها الجَرَّارِ

وحين يتوقف – بإلحاح – فى شطحاته ، عند القيم المعكوسة ، والموازين المقلوبة ، والشخصيات المسخ التى تتصدر وتملك مقادير المنح والمنع فتفسد الحياة ، وتخلق أعوانًا لهذه المســوخ لا تقل عنها تَشَوُّهًا ، فإنه يعطى هذا المعنى امتدادا واضحا ، حتى ليكاد يخصه بالحركة الرابعة ، التى تبدأ بقوله :

٣٨ – أفٌّ لأقوامٍ على سيمائِهِمْ   وَسْمُ المَـــــذَلَّةِ شائهُ الآثارِ

ثم يعود إليه فى الحركة السادسة ، التى تبدأ بقوله :

٦٦ – كُشِفَ الستار ، فكل من هاب الرَّدَى   أمسى يطالعنا بلا أســـــــــتار

ويمضى مع « تنويعات » هذا الانهيار المتلّون فى مظاهر شتى ، إلى الحركة السابعة .

٧٢ – ومكابرٍ والجهلُ ملء إهَابِه   ليست له العليــــــاء دارَ قرار

وإلى الحركة الثامنة :

٨٣ – وجماعةٍ هانتْ على أعدائها   طارتْ مع الأهـــــواءِ كلَّ مطار

هذا الامتداد لعناصر السلب فى حياتنا ، والشخصيات المسخ التى تتحكم فينا ، يدفع بالقصيدة إلى أن تكون « اعتذارية » ، لكنه – إن أدّى من الناحية الفنية إلى تعميق الشعور بالتناقض ، وإثارة الحسّ الدرامى ، فقد أدى – من الناحية الفكرية –

إلى أن الشاعر مشغول بتبرئة ساحته من ملوثات زمانه ، قدر انشغاله ، وربما أكثر ، بطـــرح رؤيته والدفاع عن منهجـه ، ويتأكد هذا حين نعـــود إلى قصـائده ، قبل « الشطحات » وبعدها ، حتى ليمكن اعتبار العدوانى شاعرا ناقدا للحياة ، رافضا لكل ما يسودها، وهذا أوضح من « تَصَيُّد » أوجه تفاعله مع الحياة ، وانغماره فيها ، إذ أن تعبيره عن هذا الوضع الأخير لم يتجاوز « اللُّمَع » ، أو المقولات المجردة ، التى تعترض سيل الألم ، وكأنها مجرد قطعة من الفلّين ، عائمة ، يتعلق بها شخص محكوم عليه بالغرق . فى قصيدة مبكرة جدا - سبقت الإشارة إليها - وهى قصيدة « خطرات » يمدنا بصورة هذا الوضع « المعلّق » الذى وصفناه :

كأنى سابح فى غُمْر بحـــر   تُذائبُه الزعازعُ مســـــــتقلّهْ
فلا فى اللُّجّ قَرٌّ له قـــــرارٌ   ولم يَسْطِع إلى الشطآن رحله
فظل يدور فى حنـــك المنايا   ويَنْشطُ حولَه التيـــــار حبله

وفى أعقاب هذا التصوير الداخلى لنفسيته الحائرة المهددة ، تنثال الصور المسخ للناس من حوله :

فمن متكبّر وبه اتّضاع
ومن مُتعالم
وآخر يَغْتَذِى بالحقد زادًا
وأحقرُ منه قومٌ آزروه

فالشاعر لا يرى خيرا فى أحد ، ولا فى شىء ، ومن قبل نصح (فى قصيدة: نصيحة) متهكما من يريد الخير لنفسه أن ينافق ، ويجارى انقلاب الأوضاع :

وقل للفـــــأر يا نمرُ   وقل للفيـــــل يا نَمْلَهْ

ويصل بهذه الصور الممسوخة مداها فى « ابتسمى » (١٩٦٦) وفيها يَطِنّ الذباب ، يعاند الرياح والنجوم والسحاب ، وفيها صورة يبلغ التشويه مداه فيها :

أعرجَ الرجلين يرقُصُ فوق مسرح العُميان
والصمُّ والبكمُ تُغنى له
وحوله الأمساخ تلعب بالدُّفوف والعيدان

ومن بعد « الشطحات » يعاود الفكرة ذاتها ، ويعاين الحال نفسه ، فلا يتخلى عن حدة الصورة ، وإن جاءت هنا خطابية ، أكثر تجريدا وصراخا ، كأنما استفرغ طاقته التصويرية ، ولم يعد غير المجابهة المباشرة :

تَخَطَّى النصرُ خَـــوَّاض المنايا
وصَالَ السيفُ فى كفِّ الجبان
وقام على تراث الفْخـــرِ نَغْلٌ
ونام على فِراش الطهـــر زَانِ
وأصبحت المَنابرُ والكـــراسى
مَطَايَا للآسافل والأدانى

فى صدد هذه المقابلة الضدية المتحدية بين نهج الاستقامة ، ونماذج التحريف كان الرمز سبيلا محتملا ، وأرقى فنيا - بالطبع - ثم ما لبثت مصطلحات التصوف وحالاته أن قدمت الحلّ النهائى الذى استقر فى المراحل المتأخرة (هل من المهم هنا أن نرصد المؤثر الخارجى من شعر صلاح عبد الصبور وشعر محمد الفيتورى إذ تبنّى المصطلح الصوفى وكثافة رموزه حالات الثورة الاجتماعية والرفض السياسى ؟!) لا يعنى هذا أنَه طَوْرٌ مستجلب لحل مشكلة طغيان الفكرة (وهو طغيان واضح فى قصائد كثيرة ، حتى فى تلك القصائد القصصية وطوال رحلة العَدْوَانى مع الشعر) أو لاكتساب قارىء الشعر الحدائى ، فقد كانت له بذور مبكرة ، أو جذور ، لعلها أورقت حين وجدت دواعى اجتماعية وفنية .

إن هذا التشوق الكونى فى ذاته ينبعث عن حسٍّ صوفى ، والإشارة (فى أول قصيدة منشورة ، مارس ١٩٤٧) إلى روح الله التى شملت كل ما فى الكون من شىء ، هى لمحة صوفية أيضا ، وفى « همسات » يطفر « الأنس » ، وهو فى سياقه يتجاوز دلالته الحسية ، إلى دلالته الصوفية ، وهذه استخدامات الكلمة على مساحة الديوان :

(١) عرف القصد أناس
وإذا ضاقت بهم دارٌ مَضَوْا عنها لدارِ
وَهَبُوا أيامَهم للأنس حتى فى القفارِ

(همسات - نوفمبر ١٩٤٨)

(٢) أما نهجه المتمرد ، وفكره القلق ، فيتأبّى على إغراء بالقرار والسكينة :

وما استأنسْتُ يومًا فى مكان   وإن راقتْ بـــه للأنس حَفْلَه

(خطرات - فبراير ١٩٥٠)

(٣) وفى قصيدة « إليها » - وهى التجربة الصوفية كاملة ، تأخذ الكلمة سياقها فى التجربة :

مرادى أنت ، ما غامرتُ إلاّ   لأحيا فى مغانيكِ الوريقـهْ

وأتركَ خمرةَ الســـُّمَّارِ خلفى   لأعْصِرَ كرمة الأنس العتيقة

(إليها - يناير ١٩٧٦)

(٤) وفى استعادة صفحة من الماضى ، تقول صاحبة الذكريات :

عَرَفُونى روضةً ضـــــاحكة   عانَق النورَ عليهـــا الشجُر

ومجالى الأنس فى أعطافها   فِتَنٌ شتى حـــــواها منظرُ

(حكاية - مايو ١٩٨٠)

(٥) ياليتها كانت معـــــى
تملأ من خمرتها كأسى
تغمر فى نشوتها أنسى

(ياليتها كانت معى - أغسطس ١٩٨٠)

(٦) أشياؤُك السريهْ
أسطورةٌ فَى صدرى
بنيْت منها قصرى
حفرت فيها قبرى
عشقتها فى صَحْوَتى وسُكرى
كانت أنيس وَحدتى فى رحلة قاسية
كالصخر

(إشارات - يوليو ١٩٧٩ ؟)

إن السياق يرشح الدلالة الصوفية ، بل يحتمها ، إذ تشير كل مراجع الضمائر والإشارات إلى القصد الرمزى فى تلك القصائد .

وهنا نلاحظ أن لفظ « الأنس » لم يرد فى « الشطحات » التى تحمل شارة التجربة الصوفية فى عنوانها ، ومع هذا فإنها تصف حالة الأنس ، وحالة الشطح للحصول على هذا الأنس بالفرح الداخلى وحده :

٣ - أنا من إذا شعَّتْ علـيه تفتَّحتْ دنياهُ عن روضٍ وعن أطيـــارِ

٤ - ولمحْتُ أسرارَ الوجودُ تُطِيفُ بى نَشْوَى ، وأرْدَانُ الجمال جوارى

فهذا حال الأنس ، الذى يدعمه بالإشارة إلى الرفقة فى البيت (٩) ، ثم :

١٠ - مغْنَاىَ فى دُنْيَاى صُحْبَةُ معشرٍ حَفَلت مناســـكُهم بكلّ عمار

ونستعيد الأبيات : ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ فنجد الوصف الدقيق للوجد الصوفى ، وحال الأنس بالاندماج فى شواخص الكون ، وهو ما يثبّت أركان الرؤية الآفاقية . وهناك قصائد أوغل فى النزعة الصوفية من « الشطحات » ، بدءًا من قصيدة « اعتراف » (١٩٦٩) التى نتوقف عنـــدها فيما يأتى ، وفى « وقفة على طلل » (١٩٧٣) تظهر شخصـية الدرويش لأول مرة ، وهو يسأل الحيطان عن ظل ، فلا يجد ، فيستأنف ترحاله فى الدنيا ، يتملكه الأسى ممن لا يقدّرون تَصَدّيه لمثالب حياتهم ، فيكون - كما يقول هذا الدرويش :

أنا المكسورُ والمنصورُ
والمأســورُ والآسرْ
أنا المهجوُر والهاجرْ

وهذا المعنى نفسه رددته « الشطحات » بأكثر من طريقة .

وتعتبر قصيدة « إليها » (١٩٧٦) تجربة صوفية كاملة الأركان ، بعبارة أخرى: هى قصيدة صوفية ، رمزية ، لا تُحَلُّ مغاليقُها إلاّ عبر اللغة المجازية ، والإشارة الصوفية ، وسواء كان مرجع الضمير فى عنوانها إلى « الحقيقة » ، وهو ما يرشحه البيت الثانى ، ويدعمـــه شعر العدوانى فى جملته ، وما عاد إليه بصور ورموز أخرى ، كما فى « قالت لى السمراء » أو كان غير تلك الحقيقة الصوفية إلتى حلم

بارتيادها ، فإن مفردات القصيدة تثبت معالم التجربة الصوفية ، ومقولات المتصوفة ، مثل : الشريعة - الطريقة ، شمس الحقيقة - الرسوم - عايشت سرك - مغانيك - السمار - كرمة الأنس - الوثيقة - الشهود - نشوة الروح - تنور الخطايا - قبست نارا . . . إلخ .

تتفوق هذه القصيدة بأنها ظلت مخلصة لنسيج لغوى صوفى خالص ، لقد استمدت جذوتها من « الشطحات » غير أنها تجاوزتها فى التزامها بمعالم التجربة وآفاق الشطح ، دون أن تلقى نظرة على الواقع المادى ، وإن تكن آسفة !!

* * *

الفصل الرابع

الرسم بألوان ضبابية

١ - مدخل ·
٢ - تأصيل ·
٣ - الوسمى ·
٤ - تناقض ظاهرى ·
٥ - السخر ·
٦ - الصور الجافية

الرسم بألوان ضبابية

١ - مدخل :

يُؤثر هذا الفصل أن يَقف عند جانب واحد من عناصر البناء الشعرى ، وهو « الصورة » ، لما لهذا العنصر من قدرة على احتواء سائر العناصر ، ولأنه - فى رأينا - أهم ركائز حركة التجديد فى الشعر العربى ، ولأنه - أيضا - وقبل كل شىء بالنسبة لما نحن بصدده - أحد منجزات فن العَدْوَانى ، التى تدل على استقلاله صياغيًا ، إن موقفه « الاجتماعى » الذى تجاوز به مواقف شعراء جيله فى الكويت ، ليس نسيجَ وَحْده بين الشعراء العرب ، ولم يعد خاصا به فى الكويت ذاتها عند شعراء الجيل التالى ، وبخاصة خليفة الوقيان ، وخالد سعود الزيد ، وعبد الله العتيبى . ولكن تكوين الصورة عند العدوانى يظل مختلفا ، متميزا ، سواء فى انفرادها ، أو سياقها ، أو انداياحها على مساحة القصيدة . وفى رصد ظاهرة الصورة فى شعر العدوانى ، لن نلجأ إلى التعميم أو التتبع الشامل ، بل سنقتطف - دون أن ننزع من السياق أو نتجاهل الأنساق - نوعا معينا من الصور ومن القصائد التى نسجت من نفس « قماشة » هذه الصور ، باعتبارها سر صناعة الشعر عند هذا الشاعر - وخاصيته المميزة . قد نجد صعوبة ، أو تعسفا وابتسارا فى انتقاء كلمة - مصطلح - تفى بكل ما نريد أن نصف به هذا النوع من أنماط الصورة عند الشاعر ، وقد نؤثر أن نصل إلى الوضوح والتحدد معا من خلال رصد النماذج والكشف عن الأنساق وتحليلها ، ولكننا - وحتى يتحقق ذلك - يمكن أن نقرّب الفكرة بأن نصفها - الصورة - بأنها تقوم ، أو قد تقوم على التناقض أو التضاد ، وهما مختلفان ، فالتناقض سلب ، إنه النقض أو النقيض . أما التضاد فهو إيجابى آخر معاكس فى الاتجاه ، وقد استخدم الشاعر كلا النوعين فى بناء الصورة ، على أننا سنعتبرهما - مؤقتا - مترادفين ، أو بمثابة المترادفين تيسيرا مرحليا للتوضيح ، فنقول إن التناقض قد يقام بين طرفى الصورة(كالمشبه والمشبه به مثلا ،أو المستعار منه والمستعار له، أو المضاف

والمضاف إليه .. إلخ) كما يقام بين صورتين أو صور تتراكم على مصوَّر ، أو معنى واحد ، وقد تقوم القصيدة - فى مجملها وتفاصيلها - على تناقض مستمر هو الذى يحقق لها التوازن والفاعلية ، أو الجدلية .

على أن هذا التناقض يأتى دائما ليؤدى وظيفة فنية بالغة الحسّاسية والدقة ، لأننا نطل من خلالها على مجمل موقف الشاعر من الحياة ، والكون ، والناس ، وموقفه من ذاته ، ونظرته إلى دوره - الشاعر - بين كل الأشياء ، إن العدوانى - كما سنرى - مثل رسام الكاريكاتير (دون أن يعنى هذا أنه يبالغ فى إسباغ الصفات) بقليل جدا من اللمسات : الخطوط والنقط والدوائر يضعك فورا فى قلب المشهد ، أو صميم الشخصية المرسومة ، ويطلعك فى لمحة على أهم ما يميزها . إنه فى كلمة عابرة - أو تبدو عابرة - يكشف عن مفارقة ويحملك على أن تنظر إلى الأمر الجاد جدا نظرته الساخرة المتهكمة ، وأعتقد أن حِسّ المفارقة ، وروح التهكم والسخرية باستطاعتهما استيعاب ما كتب العَدْوانَى من شعر ، لأنهما جوهر رؤيته الشعرية ، كما أعتقد أنهما سبب الندرة (الطرافة) والحيوية ، والفاعلية الجدلية فى صوره .

لنتأمل هذين البيتين ، وهمـا من قصيدة واحدة (الشطحات) ، وبينهما مسافة ، يقول فى أولهما :

استَقْبِلُ الدنيا بنظرةِ ساخرٍ وأَضَالِعِى ضَيْفُ على الجزَّارِ

إننا - على أية حال - لم نتعمد اختيار هذا البيت مدخلا لإبراز فلسفة الصورة عند العدوانى ، إنه اختيار عشوائى خضع للمصادفة ، وإن أصابت المصادفة توفيقا غير متوقع ، على الأقل للنص على السخرية (نظرة ساخر ، فهى سخريته على التحقيق) وإن كنا لا نطمع ، ولا يحق لنا أن نطالب بمثل هذا النص . غير أن النظر إلى هذا البيت بمعزل عن سياقه سيفقده الكثير جدا من عمق الحس التهكمى المتعالى على الدُونِّى والمألوف والمظهرى والانتهازى فى الحياة ، وفى سلوك البشر ، هذا الحس الذى يدِبُّ بلطف دبيبَ الماء فى العـود الأخضـر ، مع بداية المقطـع أو « الوثبة » : « يا من تجلّى الطهر فى قسماتها » ، ثم نتأمل « الزمن » فى المقطع ، فنجد أداة النداء للقريب ترشح الإحساس بالقرب أو الحضور ، ثم يتأكد هذا الحضور فى مطلع البيت الثانى : « ناديتنى » ليكون جوابه على النداء « مونولوج » يأخذ شكل « الديالوج » ،

إلى أن يقطع هذه الاثنينية الظاهرية باعتراف حاسم ، ولن يكون الاعتراف نابعا من قرارة الصدق إلا إذا كان حُرَّ المصدر ، مؤكد الصياغة ، محددا بقرائن الحقيقة :

إنى أسيرُ الصمتِ ! منذ تَعَلَّمَتْ   نفســى تَمَرُّدَهَا على الآسار

وهذه ما نستمده من أداة التأكيد « إن » ومن إضافتها إلى ضمير المتكلم « الياء » و « منذ » التى تدل على الزمن الماضى ، ويعقبها فعل ماض أيضا « تعلمت » . ثم تتجلى المفارقة ، التضاد ، المصبوغ بلون التهكم المتعالى كبرياء وصيانة للنفس ، وازدراء واستخفافا بكل ما يتمرد عليه ، أو عليهم ، فى الجمع بين الصمت والتمرد لأداء وظيفة واحدة ، وتجسيد حالة محددة ، وإن دلّ الاستخدام العام على عكس ذلك . ثم يأتى البيت الذى اختارته المصادفة عقب هذا البيت مستفتحا بالفعل المضارع « استقبل » ، وقد سبقته صيغتا الماضى « منذ تعلمت نفسى » فدل على الماضى المستمر ، أو - بغير لغة النحو - الخليقة والطبع - وهذه النظرة الساخرة ليست وليدة الجهل ، أو عدم تقدير العواقب ، إنها ثمرة المعرفة ، « منذ تعلمت » وعلامة رفض للأسر ، وهذا الرفض الواعى يدرك « الثمن » المطلوب لقاءه، إنه التمزيق،إنه فعل الجزار بأضلاع الضحية الذبيحة . ونقرأ العلاقة بين شطرى هذا البيت من منظور آخر،هو الحسى والمعنوى،ففى حد التعبير عن التسامى ونفاذ الفكر يفضل المعنوى المجرد « النظرة » على المادى المحدد « العين»،وهكذا تعلو عبارته عن مقابلها المادى لو أنه قال:«استقبل الدنيا بعينى ساخرا » . فى حين أنه آثر المادى المحدد فى الشـــطر الثانى ، المستقل بصورته والمكمل ، والمكتمل بالصورة السابقة فى نفس الوقت ، فحين يكون المقابل النقيض هو الجزار ، ولن يكون الجزار غير كيان مادى يتعامل بلغة السكين مع اللحم والــدم ، فـقـد أصبـح النـص عـلـى « الأضالع » مطلوبا ، موظفا، مؤثرا ، لا يقوم مقامه المجرد ، المعنوى ، كالكرامة أو الحرية مثلا . ثم تقف الاستعارة « ضيف » فى منتصف المسافة بين الضلوع والجزار ، لتحمل شحنة التهكم والسخرية والأسى معا ، فما أبعد الشقة بين مشاعر الضيافة وإيحاء مكنونها التاريخى والاجتماعى ، وبين « مشاعر » الجزار تجاه الضحية . وإذا كان الإرهاص بالتناقض والسخرية الرافضة للفعـــل برمته ماثلة فى اختيـــار « الجزء » للدلالة على « الكل » (وهو ما يطلق عليـــه بلاغيـــا : المجـــاز العقلى) فقد اختـــار الجزء « الأضـــلاع » الذى لم يجـر فى عرف الاســتخدام أنه يقوم مقـــام الكل ، فقد

تأصل حسّ السخرية وتعمق الشعور بالتناقض فى النص على الضيافة ، وقلب معناها، إلا أن يقال - بمرارة أكثر - إن الجزار لا يقتنى اللحم ، إنه يمزقه ، ثم يعرضه لمن يشترى ، وهذا مصير أضالعنا عند جزارينا !! وهذه حدود ضيافتهم لنا !!

أما البيت الآخر من « شطحات فى الطريق » الذى نتخذه مدخلا لتحديد أو اكتشاف أهم ملامح الصورة عند العدوانى ، فإنه لا يتضمن النص على السخرية ، ولكنه ينطوى على أعمق دلالاتها ، وذلك حين تنطلق من موقف الرفض ، وتنبع من التشاؤم ، لأن السخرية من الشيء تعنى الاستخفاف به ، والاستهانة بقيمته ، وتعنى أكثر : النفاذ من طلائه إلى حقيقته ، وتعريته وتجريده من زينته . أما البيت فيقول :

أنا سائح دُنياه تحتَ مَدَاسِه   ما هَمَّهُ مَنْ سَادَةُ الأمصارِ

وإذا كنا لا نملك المساحة التى تتيح لنا وقفة متأنية مع هذا البيت ، كما صنعنا نسبيا مع سابقه - لأننا نتخذهما مجرد إيضاح لما نريد ، فإننا لا نستطيع ابتسار الحديث فتضيع المعالم من حيث أردنا العكس . لابد أن نستحضر نقطة الانبثاق فى القصيدة ممثلة فى عنوانها « شطحات » ودلالته الصوفية ، وجوهر الموقف الصوفى انمحاء الذات ، ورؤية الـ « أنا » فى الـ « هو » ، والتخلى قبل التحلى ، وهو تخل فلسفى ، يرى فى الزمن قوة قاهرة تكتسح كل شيء ، وتقطع كل علاقة ، فإما أن تغادرنا الأشياء ، وإما أن نغادرها ، فلا دوام ، وهو ما عبر عنه أبو العتاهيَة بصورة تستمد مفرداتها من خبرته العملية وطبائع عصره :

قَطَّعْتُ منكِ حبائلَ الآمال   وحطَطْتُ عن ظَهر المطَيِّ رِحالى
ويئسْتُ أن أبقى لشيء نِلْتُ مِمَّا فيكِ يا دنيا وأنْ يبقَى لِى

أما العَدْوَانى فإنه يلتقط صورة « السائح » مجسّدا فيها حالة « الغربة » وحالة « العبور » أو « التأقيت » معا ، وإحساس الغربة زائد على المعنى الفلسفى الذى أشرف عليه أبو العتاهية ولم يتوصل إليه ، فى حين اقتحمه العدوانى بكلمة واحدة مشخصة مأنوسة ونادرة معا ، وتشع بمعان تتوالد مع كل إعادة للبيت . وإذ تتناقض البداية بالأنا مع الموقف الصوفى تناقضا مطلقا (مع هذا نجد « الأنا » تلح على بعض الصوفية، مثل: « أنا من أهوى ومن أهوى أنا » ولكن هذا للتوصل إلى معنى معين ،

هو الحلول ، أو وحدة الوجود ، وهذا غير حالة الانمحاء التى يعتنقها متصوفة الإسلام الحقيقيون) ، ومع حالة السائح نسبيا ، نظرا لغربته ، فإن تشخيص حالة الشاعر ، فى إهاب السائح تتناقض أو تضاد ما يدل الوصف عليه « دنياه تحت مداسه » ، فالسائح الذى نعرفه بالخبرة العملية دنياه بين عينيه ، وهو طالب « فرجة » ومتعة كما بيّنا من قبل ، وهذا الاختيار لألوان الصورة لا يصدر عن اضطراب فى بناء هيكلها ، فالعدوانى لم يقتنص حالة السائح العصرى بكل ما تدل عليه واقعيا ، وليس الشعر محاكاة للواقع ، أو تشخيصا له ، ولكنه تعبير عنه ، وفى الإدراك الأكثر نضجا « رؤية له » ، وهذا ما يدل عليه شعر العدْوَانى ، ولمعنى السائح- دون لفظه - جذور دينية عبر عنها حديث شريف ، وحدد علاقة الإنسان بالدنيا (عش فى الدنيا كأنك غريب ، أوعابر سبيل) ، فهذا - دون غيره ، هو السائح الذى دنياه تحت مداسه لم تبهره المشاهدة ، ولم يشغله التغير ، بل راح يبحث عما وراء التغير ،كما تدل الأبيات التالية . ثم هذا الانتقاء العبقرى لكلمة « المداس » بكل عبقها الشعبى ، وما تحمل من رموز الزهد ، والتدنى ، زهد الدائس ، وتدنى ما تحت المداس .

إن هذا السائح الكونى (الزاهد فى الدنيا) يؤكد رفضه لرموز الاهتمام بها والسيطرة عليها : ما همه من سادة الأمصار !! وكما بنى تصور الشطر الأول على مستويات من التضاد بين الأنا وما لحقها من صفات ، فكذلك الأمر فى الشطر الثانى ، الذى يتضمن إقرارا بعمارة الدنيا (الأمصار) وبأن لهذه الأمصار سادة (ولهذا دلالة ضمنية مناقضة ، إنه ليس من هؤلاء السادة) ومع أن ظاهر الإقرار يعنى أنه دونهم ، فإن نفى الاهتمام بهم يعنى الترفع عليهم زهدا وتساميا .

٢ - تأصيل :

قرأ أحمد العدوانى الشعر العربى عبر عصوره الممتدة قراءة استيعاب وقراءة نقد ، وله فيه آراء ومنطلقات ، كما عاش ثقافة هذا العصر الشعرية والنقدية ، وله تجاهها مواقف واستجابات ، نرى أصداءها ، كما نرى أصداء التراث العربى ، فى تركيبه للصورة ، وبنائه للقصيدة على حد سواء - لقد اتسم تفكير القدماء بمنحى الاهتمام بالكليات ، وإذا توقف عند جزئية ، فإنه يعالجها فى موقعها دون اهتمام حقيقى بمبدإ التشكيل ، أو أنها وحدة فى منظومة لها نسق خاص ، هكذا تحدث النقد

القديم عن الشعر ، وليس عن القصيدة (لم يكن هذا الاتجاه وَقْفًا على النقد العربى ، فقد سبقه أفلاطون ، وأرسطو ، وهوراس إلى الحديث عن الشاعر والشعر دون اهتمام - بنفس الدرجة - بالقصيدة ، بل لم يكن الاتجاه إلى الكلى وإهمال الجزئى مقصورا على النقد الأدبى ، ومن قبل كان الفيلسوف لا يستحق اسمه إن لم تكن له نظرية فى المعرفة ، ولم يعد هذا مطلبا مهما الآن) .

ومن هنا سنجد أصول عناصر التصوير التى تميز بها تكوين الصورة عند العدوانى منصوصا عليها عند القدماء ، لكنه التكوين دون التركيب ، دون اكتشاف العلاقة التبادلية بين صورة وأخرى ، أو اهتمام بشغل المساحة المشتركة بين الصورة والتى تليها ، فضلا عن عدم الاهتمام بعناقيد الصور ، أو منظوماتها ، كما تطرقوا إلى فنون من الأساليب النادرة ، مثل « مجاوبة المخاطب بغير ما يترقب » وهو حمل الكلام على خلاف القصد تنبيها على أنه أولى بالقصد ، وقد سمى عبد القاهر هذا الفن بالمغالطة ، وسماه السكاكى - الرجل المتهم بإفساد الذوق البلاغى - تسمية هى الأحق بالتقدير ، إذ أطلق عليه : الأسلوب الحكيم !! ، كما تكلموا عن مجاورة الأضداد ، تعريفا وتمثيلا ، وتمييزا عن الطباق ، ولكنهم لم يصلوا إلى تفسير شاف لأهمية تجاور الأضداد أو دلالته التى تتجاوز البشاشة اللغوية ، وأشاروا إلى تأكيد الذم بما يشبه المدح ، ومثلوا له بقول بعضهم : « فلان لا خير فيه إلا أنه يتصدق مما يسرقه » ، ووصفوا هذا الفن بالندرة ، وإنما الشائع المبذول هو تأكيد المدح بما يشبه الذم ، وتحدثوا عن الاستدراج ومخادعة الأقوال ، والملاطفة فى الخطاب .

إن أحمد العدوانى - فى شعره وفكره - ابن هذا التراث ، واستخداماته اللغوية فى مجالى الصياغة الأسلوبية ، والتصوير ، تدل على توافر الخبرة والقدرة على الانتقاء « وعَصْرَنَة » هذه الأصول الجمالية الضاربة بجذورها فى مخزون التراث الشعرى .

أما إسهامات النقد الأوروبى الحديث فقد ومضت شراراتها فى الأفق الثقافى العربى فى أكثر من اتجاه ، خلال الشعر ، والمسرح ، والفلسفة والحضارة ، ومستقبل الثقافة ، ومعنى الأصالة ، فضلا عن قضايا النقد التى تثار - على المستوى النظرى - قصدا ، أو من خلال المذاهب الفكرية والسياسية ، وليس من شك فى أن شاعرنا العَدْوَانى ، الذى بدأ يرسل قصائده منذ أواسط الأربعينيات كان يملك قدرا من المعرفة يعصمه عن الانزلاق إلى التقليد ، دون أن يعنى هذا أنه مجدد منذ المحاولة الأولى .

يكفى أن نعرف أنه ليست لديه قصيدة مشتركة الموضوع ، وإذن فقد بدأ وهو على وعى بمبدأ « الوَحدة الموضوعية » ، وسنجد قدرا لا يستهان به من هذه القصائد يحقق المبدأ الأشد تأبيا على كثير من الشعراء ، وهو « الوَحدة العضوية » ، وقد تَصْدُرُ القصيدةُ عن حُلم ، كما سنرى ، ليس حُلم يقظة يقوم على تداعيات مقبولة أو ملفقة ، غير أنه يصوغ تجربته بوعى عقلى مخطط ، مستفيدا من الوجه الإيجابى للحُلم ، أو خاصيته المميزة ، إذ يحصل الحالم - الشاعر - فيها على التجربة دفعة واحدة فى شكل بالغ التركيز .

أما الجانب الواعى (المخطط) فَيُضْفِيه ، أو يُضيفه أحمد العدوانى الشاعر المثقف ثقافة عصرية ، الملتزم وطنيا وقوميا وإنسانيا . وهو يعرف أن الشاعر يتلقى تجربته ، أو لحظة انبثاق التجربة ، ثم يبدأ فى تشكيلها ، أو ترويضها، وأن هذا الترويض يقحمه إلى حالة من الانقسام ، أو الانشطار ، بحيث يأخذ مكان النقيضين المتعاندين معا : الشاعر والشعر ، أو الذات والموضوع ، إنه يريد أن يفضى بذات نفسه ، ويريد أن ينكرها معا ، ويريد أن يوصل المعنى إلى الآخرين ويعتبر القصيدة وسيلته إلى التأثير فيهم ، ويريد - فى نفس الوقت - أن يحتفظ بأسرار نفسه وراء مغاليق الرموز فينحو نحو التعمية ، وبعثرة الألوان وراء الضباب ، بحيث تبدو ولا تسفر عن نفسها .

قد ينبغى علينا أن نختار قصيدة (قصيرة) نتأمل بناءها ، ومنبع تجربتها ، ونرى إلى أى مدى تلتقى الموهبة الحرة بقواعد التكوين الشعرى فى حالة من التوازن ، الذى يحول التناقض إلى إيجابية فاعلة :

اعتــــراف

حدَّقْتُ فى مرآة نفسى
فلم أجدْ نفسى !!
بل لاح لى حَشْدٌ من الظلال . .
جميلةِ الشكل
لكنها - واأسفا !! ليستْ لى !!

* * *

حدَّقتُ فى مرآةِ نفسى !
فلم أجد نفسى ..
بلى
وجدت هيْكَلاَ
تمردت كنوزه على البِلى !!
واأسفا !! كنوزهُ تمرِدَتْ على
البِلى !
فصار للقبْرِ وللتابوتِ والصَّنَمْ
فى ظل وجدانى حَرَمَ

* * *

حدقت فى مرآة نفسى
فدارَ رأسى !!

* * *

يا أنتُم !! يا أهلى .
لكمْ مَرَايا فى نفوسكم
فحدقُوا فيها !!
لكن بِصدْق لأيهابُ السيفَ أو
يخشىَ القلمْ
وخبّرونى .. ما الذى تقوله المرايا ؟
عن عالم الخفايا .. ؟؟؟

* * *

يا أنتمُ يا أهلى
عودوا إلى أنفسكم
وحدّقوا فيها
لعل من بين ظلالها .. ظلى
فأنتمُ يا أهلى
واأسفَا .. مثْلِى

* * *

لقد اخترنا هذه القصيدة ، هذه المرة ، عن قصد ، ليس لأنها قصيرة وتناسب دراسة مختصرة مثل التى نجربها ، وحسب ، وإنما لأنها تجربة بطبيعتها ذاتية ، بل مغرقة فى الذاتية ، إنها لحظة كشف ، أو مكاشفة ، هى أبعد ما تكون عن أن تكون تجربة اجتماعية ، أو لها امتداد نحو الأغيار ، ومع هذا فقد تحركت فى اتجاه معاكس (أو مناقض) لبدايتها ، ثم .. بلباقة فريدة ، اكتملت الدائرة ، والتحمت النهـاية بالبداية ، صانعة نسقها الخاص كبناء مستقل .

إن اختيار العنوان « اعتراف » كما يدل على خصوصية اللحظة ، فإنه يحدد لونها ، فالعرف ، والعقل المراقب يقولان إن الاعتراف دائما يكون إفشاءً لسرٍّ إذاعتُهُ تسيء إلى صاحبه أو إلى آخرين ، أو إلى الطرفين !! فالتجربة - من عنوانها - متشائمة ، وسنرى أن الشاعر كما خرج بتجربته الاعترافية من طابعها الفردى إلى العام ، استطاع أن يتحول بها من التشاؤم السلبى إلى الدعوة إلى مصارحة النفس والتغيير . أما الوسائل الفنية التى حقق بها هذا التحول فإنها غاية فى البساطة ، وفى التعقيد معا .

ليس العدوانى أول من حدق فى مرآة نفسه (الشعر الاعترافى ممتد ومتنوع الأهداف فى التراث ، أما التحديق خاصة فقد ذكره الفيتورى فى « معزوفة لدرويش متجول » حين يقول : حدقت بلا وجه ورقصت بلا ساق !!) ، ولكنه أول من حدق مرتين ، ليستكمل رحلة الاكتشاف ، ثم التفت وراءه ليرى هل هو حالة مفردة أو فريدة ، أو أن الناس جميعا (مع الأسف) مثله ؟!

قام بناء القصيدة على أربعة مقاطع ، بين المقطعين الأولَيْن ثُنائية تقوم على التَّشابُه ، وبين المقطعين الآخريْن ثنائية أخرى تقوم أيضا على التَّشَابُه ، ولكن ، بين المقطعيْن الأوليْن معا ، والأخيريْن معا ثنائية تقوم على التَّضَاد ، وتقوم بين حد التشابه ، وحد التضاد ، جملة واحدة ، انقسمت بين فعلين بينهما الترابط الطبيعى بين الفعل والاستجابة :

حدقت فى مرآة نفسى / فدار رأسى

وقيام هذه الجملة على التخوم الفاصلة يجعلها محسوبة على التشابه فى أى من القسمين ، ومحسوبة على التضاد بينهما ، ويجعل منها مَعْلَمًا قائما بذاته ، وكأنها عنوان بديل للقصيدة ، ولعل هذا سلوك ، أو تصرف مستحدث ، ابتكره الشاعر

المعاصر بديلا للتصريع فى سياق القصيدة ، لقد عرف الشاعر القديم التصريع وأقرّه لتأكيد الإيقاع فى مطلع القصيدة ، والإيقاع فى القصيدة الحديثة فكرى ، أو هو نابع من فكرة القصيدة ، وقد كان الشاعر القديم يلجأ إلى التصريع فى وسط قصيدته ، إذا ما أحس بأنها طالت ، أو بأنه يستأنف مرحلة جديدة فيها ، فكأنه يبدأ قصيدة أخرى ، فجملة: « حدقت فى مرآة نفسى / فدار رأسى » إجمال لتجربة الاعتراف ، وثمرة للتحديق ، ومقدمة للبحث عن التغيير ، لنتأمل مفردات وجمل المقطعين الأولَيْن ، ثم نفعل الشىء نفسه مع المقطعين الآخريْن .

١ - يبدأ المقطعان الأولان بعبارة واحدة ، بالفعل ،، ورد الفعل نفسه .

(١) ويبدأ المقطعان الآخران بعبارة واحدة : النداء بالضمير (المخاطب) ثم الافتراب أكثر بنداء يكشف عن درجة من التواصل أكثر قربا من العلاقة المكانية (أنت للمخاطب الحاضر ، أما الأهل - فى حال النداء - فهم حضور وقرابة) .

٢ - فى المقطعيْن الأولَيْن يتكرر الإثبات والنفى مرتين :

حدقت - لم أجد

لاح - ليست لى (فى المقطع الأول) .

حدقت - لم أجد

وجدت - تمردت (فى المقطع الثانى)

(٢) فى المقطعين الآخريْن يتكرر النداء ، يعقبه فِعْلاَ أمْرٍ :

يا أنتم / يا أهلى

حدقوا

خبرونى (فى المقطع الأول)

يا أنتم / يا أهلى

عودوا

حدقوا (فى المقطع الثانى)

٣ - فى المقطعين الأولَيْن تتردد كلمة « نفسى » مرتين فى كل مقطع .

(٣) وفى المقطعين الآخريْن نجد فى أحدهما : نفوسكم ، والآخر : أنفسكم.

هذه مؤشرات التوازن الدقيق الذى صنع به هيكل هذه القصيدة ، والنظام الصارم - دونما افتعال أو قسر - الذى شكلّ نسقَها الخاص . مع هذا لا نشعر حين نقرؤها بأى درجة من الانقسام فى تكوينها، أو بأنها مكونة من مرحلتين بينهما تمايز ، أو اختلاف فى عناصر التكوين ، ذلك لأن الصلة (الذهنية) بين المقدمة والنتيجة محبوكة ، أو منطقية ، أو متوقعة .

لقد اكتشف شيئا حين حدق فى المرآة لأول مرة ، ثم حدق مرة أخرى فاكتشف بُعدا آخر (هذا يعنى براءة القصيدة من التكرار ، لأن نتيجة الفعل تختلف فى المرة الثانية عنها فى الأولى ، وكذلك الأمر بالنسبة لتكرار نداء الأهل ، ولا يعنى هذا إنكار التكرار ، ولكنه تكرار له وظيفة جمالية وفكرية) فاستتبع الكشف الخاص أن ينقل تجربته أو كشفه إلى أهله ، على مرحلتين :

الأولى : أن يعملوا عمله (يحدقوا فى نفوسهم بصدق) **والثانية** : نفى الانفراد أو التعالى ، بحيث يسلب صيغة الأمر ظاهرها الفوقى ، فتتحول إلى وصية أو رجاء أو أمنية .

كيف تجسدت العلاقة الذهنية بين المقطعيْن الأولَيْن ، والمقطعين الآخريْن صيَاغيًّا ؟ لقد لجأ إلى ما يلجأ إليه من يقوم بالربط (أو اللحام) بين جسمين ، إنه يرش طبقة من سبيكة ممتزجة من مكونات الجانبين ، تلغى الفاصل وتجعل منهما جسما واحدا ، وهذا يتحقق صياغيا من خلال استخدام المفردات (وهى محدودة جدا فى هذه القصيدة) وانتشارها على كامل المساحة . ويمكننا أن نرصد مواقع هذه الكلمات ، وعددها :

حَدَّقْتُ	٣
حّدقُوا	٢
الظّل	٤ (مع اختلاف الإسناد) .
واأسفا	٣
المرآة	٥ (بين مفرد وجمع)

وهكذا يسرى عنصر التشابه فى النص ، موازيا لعنصر التضاد ، ويتأكد التشابك بهذا الاستخدام الموزع بمعدلات مناسبة لعدد من المفردات ذات الانتشار الممنهج ، وذات الدلالة المتجهة إلى صميم التجربة ·

وحين يتحدث النقد الحديث عن ترتيب أفكار القصيدة ، ليتم لها معنى الوحدة وتتماسك تماسكا عضويا ، فإن هذا يبدو صعبا فى تجربة شديدة التركيز ذات طابع كشفى (صوفى) مثل هذه القصيدة · لكنه حقق لها العضوية بذلك التكنيك الصياغى الذى قام عليه البناء اللغوى والصورى، ثم باختزال اللغة (وبعض الأسئلة) إلى الحد الأدنى ، بحيث لم يتركنا الشاعر فى تيه ، لقد اكتفى بأن رسم لوحته على زجاج مضىء فهى تَشِفُّ بقدر لمن يتأمل ، وتَغْمُضُ بقدرٍ على المتعجّل ·

لماذا نحدق فى المرآة ؟

هذا سؤال بَدَهيٌّ لمن يبدأ بقراءة القصيدة ، ولسنا نتوقع بالطبع أن يسأل القارىء نفسه مثل هذا السؤال بصوت عال ، أو حتى دون صوت ، لكنه يضمر السؤال من خلال توقع الإجابة الماثلة فيما ترتب على التحديق ·

التحديق ليس مجرد نظر ، إنه تَمَعُّن ، هدفه اكتشاف شىء غامض ، وهنا تتأكد المفاجأة ، إنه لم يجد نفسه تلك التى كان يعتقد أنها معه دائما ، وإنما وجد مكانها ظلالا (أرى أنها تعود إلى نظرية المثل كما صورها أفلاطون ، وبخاصة أنه وصف هذه الظلال بالجمال ، وبأنها « شكل » ، وبأنه بعيد عنها) فتأكد انفصال الماهية عن الشكل ، أو الهيولى عن الصورة ، على تحد تعبير القدماء ·

لماذا نعيد التحديق فى المرآة ؟

لاعتقادنا أن التحديق الأول لم يوصلنا إلى الحقيقة ، لم يكشف أمامنا كل المُعَمَّيَات ، وإنما كشف مرحلة ، ودل على التى تليها · فى التحديق الأول وجد الجسد (الظلال الجميلة الشكل) فى التحديق الثانى شاهد مصير هذا الجسد المهدد بالبِلى ، فأحس بالأسى لتمرده المحكوم بالفناء ، ولهذا التمرد (العبثى) وهذا المصير الحتمى ، اكتسب الجسد ، وكل ما يتخذ لصيانته قداسة وحرمة ·

إن الموجود الأول (فى المقطع الأول) هو نفسه الموجود الثانى (فى المقطع الثانى) وهذا واضح من التحريف المتعمد لاستخدام أداة الجواب (بلى) التى يعرف

الشاعر جيدا قاعدة استخدامها ، بل إنها تستخدم في العامية الكويتية بالتزام دقيق لشرط الفصاحة . وهكذا يصبح السياق ، مع إظهار المضمر :

حدقت في مرآة نفسى

فلم أجد نفسى

- (ألم تجد نفسك حقا ؟)

- بلى

- وجدت هيكلا ..

فكما كانت الظلال خطوة أولى نحو إدراك النفس ، كان الهيكل خطوة ثانية ، وتصبح النفس الحقيقية غائبة حاضرة ، بالتأمل ، وبلوغ الصدق .

ثم تتصدر « يا أنتم » المقطع الثالث ، لتوازن « الأنا » المضمرة ، أو المفهومة فى المقطعين الأولين ، وتتكرر فى الرابع أيضا ، لتتأكد نزعة الشاعر الاجتماعية الإنسانية ، لقد ارتطم بلغز الفردية ، فكان الالتفات إلى الجماعة ، والانغمار فيها ، ومناشدتها أن تسير معه فى طريق الكشف والصدق ، ومعناه الفردى لا يكتمل إلا بوجوده فى وسط الجماعة : (عودوا إلى أنفسكم .. لعل من بين ظلالها ظلى) .

٣ - الوسمى :

والوسمى فى المعجم : مطر الربيع الأول ، وفى الاستخدام الكويتى : المطر المبكر أو المبشر ، وأردنا به هنا : اكتشاف جذور شجرة الشعر عند العدوانى ، فى مجال بناء الصورة - الصورة بخاصة - تلك التى ميزت فنه الشعرى ، وليس لنا أن نتوقع ما يضاد طبائع الأشياء ، فإن شاعرا ظل يعزف على قيثارته أكثر من أربعين عاما ، تطورت فيها مفاهيم الثقافة ، وأسس النقد ، واكتشف المزيد من أصول جماليات الفن الشعرى ، لابد أن تكون أضافت إلى الشاعر الكثير ، فضلا عما أضافته معاناة الإبداع ومحاولات التجريب ، وفى هذه الدراسة ، ومع اهتمامنا بالخصائص مجردة من التطور التاريخى لفن الشاعر ، لا نجد أنفسنا فى موقع مناقض

للتأصيل ، ومن أهم عناصر الأصالة ، أن نرصد البدايات ، وكيف تبرعمت ، ثم أزهرت ، حتى انعقد الثمر شهيا ، وحتى الْتَفَّتْ الغصون ، وأصبحت الشجرة روضة لها بهاؤها الخاص · الذى يراجع تواريخ القصائد كما جاءت فى ديوان « أجنحة العاصفة » لن تخطىء نظرته وجود فجوة زمنية تبلغ عشر سنوات ، أو تتجاوزها ، ليس فيها شعر !! (أشرنا لهذا من قبل) وهذا ما لا يتصور من شاعر حتى لو أجبل!! فإن الإجبال - عادة - لفترة تتجدد فيها النفس أو تتغير الظروف حول الشاعر ، إلا أن يكون انقطاعا نهائيا لأسباب نفسية أو بدنية ، أما وأن الصمت طال أمده ، ولم يكن نهائيا ، أما وأن ألحان القيثارة العدوانية تتابعت بسخاء ، وعذوبة ، بعد هذا الصمت الطويل ، أما وأن ما بعد الصمت لم ينقطع - فنيا - عما قبله ، فإن من حقنا أن نطرح التساؤل ونلح فيه ونبحث عن دوافعه وأسبابه ، ومن حقنا هنا أن نبحث عن جذور الصورة ، وأسس الرؤية فى ذلك النتاج الوسمى المبكر ·

«وَسْمىٌّ» شعر العدوانى تمثله إحدى وعشرون قصيدة ، بعضها ينتمى إلى شعر المناسبات ، المبذول بيسر ، لكنه لن يحجب البداية المستقلة الملامح ، بل القوية · يزدوج خط التفاؤل والثقة بالحياة ، وخط التشاؤم ورفض الناس والمجتمع ، وكأن الشعر عند الشاعر الفتى يصدر عن حالات وقتية ، ومزاج يحكم اللحظة ، ومن وراء هذا التقلب المزاجى قدرة على اكتشاف الصور ، وميل إلى الفلسفة واضح ، وهو ما نعنى به فى سعينا لاكتشاف مكونات لغة التصوير ، وحدود أو آفاق الصورة فى شعر العدوانى · هناك أكثر من قصيدة تحاكى قصص شوقى الشعرية التى حاكى بها فن لافونتين ، وأكثر من قصيدة تصطنع الحوار ، معلنة عن وجود البذرة الدرامية فى تصور الشاعر لهيكل قصيدة ، والسمة المشتركة بين قصائد البداية هى التلطف فى طرح الأفكار ، والاستدراج إلى الكشف عن نقيض البداية ، فالرأس المختفى وراء ستار ، وتحيرت فيه الظنون ينكشف عن رأس حمار ، كما يتكشف السحاب عن سراب ، ويسرف الأب فى ذم الشاعر وثلب فنه ، تنفيرا لابنته ، فلا يكون هذا الذى ظنه ذما وثلبا إلا عامل تحريض للفتاة - هند - أن تضمر - الحب واللهفة على لقاء هذا الشاعر ·

وإذا كانت قصيدة « فى المقبرة » التى تعبر أصلا عن تشاؤم رومانسى له دوافعه

عند توماس هاردى ، قد وجدت صدى فى نفس العدوانى ، فإن قصيدة « خطرات » التى تسبقها مباشرة - تصدر عن تشاؤم اجتماعى ، ورفض لكل صور الزيف ، وترى فى حياة الوحش تعبيرا صريحا عن الفطرة ، عجز الإنسان عن تحقيقه لنفسه ، وهنا يرفع الشعار الرومانسى : « العودة إلى الطبيعة »و« العيش على وفاق مع مقتضياتها » حيث يندغم فى الكون الشامل ، محققا لنفسه إحساسا بالتكامل والسيادة والجمال معا ·

وفى هذه القصيدة ينسج العدوانى - لأول مرة - خيوط صورة من لونين ، أحدهما ينقض الآخر ، أولا بأول ، فلا يشبع الإحساس بالصورة بقدر ما يعمل على فرز المعنى المجرد (الفكرة المستمدة من الصورة) تعلقا بالخط الفكرى ، وقد يسوقه الحرص على إعلاء الفكرة إلى تغيير نسق الصورة ، أو حله ، قبل اكتماله ، فبعد أن يقرر أن الناس أفسدو الحياة ، يسجل ثلاث صور لها ظاهر وباطن، أو ذات وجهين :

١ - فمن مُتكبّر وبه اتّضاعُ ... أدَلَّ بنفسه فاختَان أصلَهْ !
له نَسَبُ الرّغامِ إذا المعالى ... من الإنسان نِيَطتْ بالأهلّه
يُقَبّلُ نعلَ من يَعْتُو عليه ... ويأمُلُ أن تُجِلَّ الناسُ نعلَه
ويصدِف عن ذوِى هِمَمٍ كبار ... لهم فى العزَ أعلامٌ ودولهْ
ولولا أنَّ دهرهم عليهم ... تحامقَ لا نحنى لَهُمُ بِذلَّهْ
٢ - ومن مُتعالم وله سِمات ... عليها من نسيج الجهل شَمْلَهْ
ويزعم أنَّه فى كل حقل ... زعيمٌ بالتحية والتَّجِلَّهْ !
وليس يَرَى سواه قرينَ فضل ... ويا ويلاه ! لو أنكرتَ فَضْلَهْ
٣ - وآخر يَغْتَذِى بالحقد زادا ... ولا يشفيه غير العِرْضِ أكْلَهْ
ليهدمَ رُكنَ من شادوا المعالى ... ويَطْرُدَ من حمى الأمجاد أهْلَهْ
وأحْقَرُ منه قوم آزروه ... وأعلُوا فى مجالسهم مَحَلَّهْ

إن كل صورة من هذه الصور الثلاث أدت وظيفتها بدرجة ما ، فى حدود الفكرة - الإطار المُشكِّل للقصيدة ، وهى ليست على درجة واحـدة من الكـفـاءة ، أو الكفاية بالنسبة للهدف ، لكن هذه الكفاءة ، وهذه الكفاية أيضا ، تقلان فى الميزان كثيرا حين نضع فى الاعتبار حجم الحيز المكانى لكل صورة على حدة ، والسياق الذى أوصل إلى هذه الصورة ، ثم وصلها بما بعدها ، ثم المساحة الكلية لمجموع الصور الثلاث - لقد تحقق لكل صورة قدر من الجمالية الذاتية ، لكن هذا القدر ما لبث أن تبدد أكثره فى غياب التصميم الكلى ، والوعى بيأهمية التوازن ، واكتمال النسق ، وأهمية التدرج فى تغييره ، أو إنهائه ، بعد استخلاص دوره فى بِنْيَة القصيدة ·

١ - صورة المتكبر الوضيع هى أحظى الصور باهتمام الشاعر ، رسمت بلونين: قاتم وأشد قتامة ؛ فالتكبر داء ، ولكنه داء عياء حين يأتى من وضيع !! والشاعر لا يرسم الصورة ثم ينقضها ، ولكنه يرسم خطا واحدا ثم يمحوه على الفور ، يهدم ما يبنى منها أولا بأول ، وبهذا تحققت الثنائية الضدية ، بحيث شفّت الصورة عن النقيض ، فاكتسبت بُعدا جديدا ، وطريقة جدلية فى تكوينها ازداد به تردد التوتر فى خطوطها ، إذ تجسدت على هذا النحو :

الإيجابى	النقيض (أو الضد)
متكبر	وضيع
يدل بنفسه	خان أصله
مستواه التراب	مستوى الناس ؛ الأهله
يقبل نعل القوى	يود أن تحترم الناس نعله

وبعد أن تتكرر هذه الثنائية الضدية أربع مرات ، وقبل أن يتحول التكرار إلى رتابة مفسدة ، يرسم دائر مفردة مفتوحة ، تمهد ، أو تتصل بالصورة التالية ، فهو يجافى أصحاب الهمم الكبيرة ، ممن لا يملكون البهرجة والسطوة ، لكن الشاعر لا ينص على نقيض هذه الصفة على ما جرى من سابق تكويناته المتقابلة ، فيقول إنه صديق للسفهاء والتافهين إذ يجد نفسه فيهم ، بل يترك هذه الصورة المقابلة ، ويقوم بنوع من « التذييل » أو الاستطراد - على نحو ما بينه البلاغيون - فيذكر ما يتعلق بأصحاب الهمم الكبيرة ، وقد أحس أنه أشبع الصورة الأساسية بما يكفى ·

٢ - أما المتعالم فهو الوجه الثانى من أوجه الشخصيات المفسدة للحياة كما يراها الشاعر ، والاهتمام بها يقل كثيرا عن سابقتها ، وتقوم على صورة ثنائية واحدة، ومن ثم لم تترسخ كنمط ، بل إن الضدية بين طرفى الصورة ظاهرية أو وهمية ، فالمتعالم هو الجاهل ، أو هو والجاهل سواء · ولعل الشاعر أحس بالخلخلة التى سببها غياب التقابلية أو الضدية ، فاستعاض عن هذا بجناسين فى بيتين : (ويزعم - زعيم ، فضل - فضله) فعوّض بالإيقاع الصوتى تراجع الإيقاع الذهنى المتحرك بين الصورة وضدها · على أن البيت الثالث يحقق ما سبق أن حققه البيتان : الرابع والخامس فى صورة المتكبر إذ انفتح المعنى ممهدا للشخصية الثالثة ، فهذا الذى يحتجن الفضل لنفسه وينكره على غيره ، ليس إلا الحقود ، الذى سيشغل حيز الصورة الثالثة·

٣ - لقد غاب النمط الأول ، كما تخلف الثانى أيضا فى رسم صورة الحاقد ، كان السياق يتطلب أن يدعى هذا الحاقد أنه يؤمن بالحب ، وأنه رجل المروءة ، وأنه وراء نجاح الآخرين ·· إلخ ، ولكن الشاعر لم يلتفت إلى أهمية وحدة النمط ، واسترسل مع تداعيات المعانى ، مكتفيا بطباق واحد (يهدم : شاد) على سبيل التعويض ·

وهكذا استنفد الشاعر طاقة إبداعه ، أو كاد ، فى رسم الصورة الأولى : المتكبر ، وتدرج الأمر نحو التبسيط ، مبتعدا عن صرامة نحت الصور ، وتماسك أطراف التكوين ، وتأكيد النسق بتكراره ، فافتقدت القصيدة أهم أدوات جمالها تكوينا وإيقاعا · وهى تفقد الأكثر حين نعيد قياس التوتر فى القصيدة بمقياس الحركة الدرامية، أو تصاعد درجة السخونة والأهمية · فصحيح أن التدرج التصاعدى من « المتكبر » - وضرره على نفسه أكثر - إلى « المتعالم » الذى يمتد ضرره إلى من يخدعهم بزائف علمه ، إلى « الحاقد » الذى يعادى كل جميل ، وكل شريف ، وكل ناجح هو تصاعد له مسوغاته ، وتقبل صيغته كرسم بيانى تصاعدى نحو قمة باردة قاتلة هى وراء موقف الشاعر الرومانسى المتشائم ، ولكن « مساحة الاهتمام » و « حجم العناية بالصياغة » ، و « تراكم الصفات » لم يكن انعكاسا مطردًا يتساوق وأهمية الصورة - الصفة ، بل كان بمثابة نقش لها ، أو بعثرة لعناصرها الواجبة ·

من بين إحدى وعشرين قصيدة،هى بشائر ومقدمات شاعرية العدوانى تقفز

القصيدة السابعة « البحيرة الخالدة » إلى مكانة تضعها فى سياق مرحلة « ما بعد الصمت » ، لبداهة الفكرة - الرؤية - وعمقها معا : وإنسانية الإحساس وشموله ، ولأنها - بعد هذا أو قبل هذا - استمدت خيوط نسيجها من عدد متسلسل من الصور ، موزع على مساحة القصيدة ، بإيقاع مناسب ، وكأنه المصابيح الهادية فى ضباب الفكرة الرمزية ، فهى تحمى من الانحراف (التحريف) ولكنها لا تكشف قناع المعنى بحيث يبدو سافرا محددا لا خلاف عليه ، ثم إن هذه القصيدة - فى تكوينها الشامل - صورة ، رغم بُعدها الفلسفى ظلت بمنجاة من الجفاف ، بعيدة عن إثارة الميل إلى التجريد ، واعتصارها إلى معنى أو خلاصة ، وهذه خير شهادة لقصيدة ، حين نشعر عقب قراءتها بدبيب النضارة وبهجة الموسيقى وسلاسة اللغة ، فلا نجد فى أنفسنا حاجة إلى طرح سؤال عن المعنى ، لأنه يكون قد وصل عبر هذه الوسائط الجمالية :

البحيرة الخالدة

١ - هى الطيرُ صــــادرةٌ واردهْ ... عليكِ بأسرابهـــــا الحاشدَهْ
٢ - تجيئُك مثقلةً بالشــــجو ... ن وتذهبُ خاليةً ناشــــدَهْ
٣ - ورُبَّتَمَا أقبلتْ بالضــــلا ... ل وعادت مهلَّلَةً راشــــدَهْ
٤ - ورُبَّتَمَا أقبلتْ بالهــــدى ... وعادت مضلَّلَةً جاحــــدَهْ
٥ - وماؤُكِ يختــالُ فى ضفتيْـ ... ـك ويغمرُ أعطافَك الناهــدَهْ
٦ - ويهزأ من صُـــدَّر أقْفَلَت ... ويسخَرُ مِنْ وُرَّدٍ وافــــدَهْ
٧ - إذا صَارَعَتْهُ عــوادى الزمان ... علاها بعزَّته المــــاردَهْ
٨ - وإن طافَ فى حَوْضه طائفٌ ... غدا نُطَفًا عــــذبةً باردَهْ
٩ - وكم قيل شــاهَتْ ينابيعهُ ... وجاشَتْ على سِيفه آبــــدَهْ
١٠ - وقيل تَدَنَّسَ واسْــتَوْبَلَت ... مجاليه بالرِّمَم البائــــدَهْ
١١ - وقيل تَوَحَّل واســتوبأتْ ... مغانيه بالنِّسَم الفاســـدَهْ
١٢ - حديثُ خُرافةَ منذ القديــ ... ـم ولغْوُ السُّكارَى على المائــدَهْ

١٣ - فيا هَوْلَ ما زخـــرفَ الكاذبو ن وحسبُك أفعالهُم شاهـــــده
١٤ - ولو سايروا بعضَ ما بَهْرجوا إذَنْ ألْجَمُــــوا الهمَمَ الواقدَهْ
١٥ - وأمُّوا المقـــــابرَ واستوطنوا عليها مع الجثث الخـــــامدَهْ
١٦ - فليس بغيرِكِ يحلو الجهــــادُ لمن يطلبُ العيشـــةَ الراغدَهْ
١٧ - وما زلتِ منذ ابتداء الحيــــاةِ وأنتِ لخيراتها رافــــــدَهْ
١٨ - عليكِ يدورُ جَمــــالُ الوجود ولولاكِ كان بلا قاعـــــدة
١٩ - فَقُدِّسْتِ حـــــاميةً للورى وبُورِكْتِ مُرْضعَةً والـــــدَهْ
٢٠ - نُسيءُ بك الظن فى كل حين وأنتِ لسَوءَاتنَا حامـــــدَهْ
٢١ - وماذا يَضيرُكِ من طيـــشنا ومن نَزَوَاتِ لنا حاقــــــدَهْ
٢٢ - ولا أنت من فيْضِنا تنقـــصين ولا أنت من غيضنَـــــا زائدَهْ
٢٣ - وما نحن إلا غَمَامُ الحيـــــا ةِ وأنتِ بحيرتُهـــــا الخالدَهْ

حين يواجه المتلقى عنوان هذه القصيدة ، فإنه لابد سترسم فى مخيلته صورة بحيرة حقيقية ، أو على الأقل - إذا كان مثقفا ثقافة معينة - سيتذكر بحيرة لامرتين (الإشارة هنا إلى قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسى (الرومانسى) الشهير لامرتين (ولد ١٨٩٠) وهى إحدى قصائد ديوانه « التأملات الشعرية » قال عن هذه القصيدة إنها ليست إلا تنهدات روح !! وفيها يقول : وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب فى ليل الأبد إلى غير عودة .. كاد العام ينتهى أيتها البحيرة ، فانظرى هآنذا آتى إليك وحيدا أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتها تجلس .. إلخ) ، وقد يحدس المتلقى احتمالا ثالثا ، توحى به صفة الخلود الملحقة بها ، ولأنه يتأهب لاستقبال أحد الاحتمالات الثلاثة (ولا يعنى هذا أنه فكر فى الأمر بشىء من الوضوح ، أو محاولة التحديد ، ولكنها حالة الاستقبال المتوقعة لقصيدة) فإن الكلمة الأولى ، كما أن مطلع القصيدة ، سيعتبر تلقائيا منصرفا إلى العنوان ، أو هو بيان له: وينبغى - منطقيا - أن يكون بمثابة ترجيح لأحد الاحتمالات الممكنة ، وهذا ما ينطبع على صفحة الذهن عند تلقى الكلمة الأولى - ضمير الغائب « هى » ، ولما

كان الضمير يعود إلى أقرب مذكور ، ليس بقوة القاعدة النحوية وحدها ، بل بترتيب الذاكرة الإنسانية والنسق الاستدعائى أيضا ، فإن « هى » تعنى ، أو ستعنى عند المتلقى : البحيرة ذاتها ، لكن المفاجأة (الأولى) ستكون كاملة ، حين نكتشف أن هذه الـ « هى » تدل على ما بعدها ، استئنافا لقول جديد ، وليس تتميما للعنوان إذ لا يصح - بالدلالة الوضعية للألفاظ - أن نقول : « البحيرة هى الطير » فكأن ضمير الغائب الذى بدأت به القصيدة تَزَيُّدٌ فى الجملة ، لا يحتاجه المعنى ، فقد شرع الشاعر على الفور فى وصف البحيرة ، لكن ، ليس فى ذاتها ، لقد أجل هذا قليلا ، وإنما من خلال علاقة الأشياء بها ، ولأنها « بحيرة » فإن أسراب الطيور التى تغدو وتروح للشرب هى أول ما يستحضر من علاقات هذه البحيرة . فظاهر الكلام أنه أراد : الطير تجيئك .. إلخ .

ولكن : لماذا « عدل » الشاعر عن هذا التركيب إلى وضع ضمير الغائب فى صدر الجملة .. صدر البيت ؟ ألا يوقع هذا الانحراف ببناء الجملة فى انحراف فى تصور المعنى ؟ هذا ممكن،ولكنه فى الشعر، أو لغة الفن بعامة ، يؤدى وظيفة زائدة ، على ما تؤديه الجملة المقيدة بقوالب النحو وعلاقاته المقررة ، وهذا المعنى المنحرف ، أو المحرَّف ، بناء على التركيب الذى آثره الشاعر ، ومقتضاه النهائى ، أو أسرع احتمالات المعنى المستخلص أن « البحيرة هى الطير » ليس بعيدا عن مرمى الفكرة الفلسفية التى طرحها العَدْوَانى تصويرا فى هذه القصيدة ، كما سنرى .

سيعمل استخدام الضمير فى غير موقعة على وضعنا - وضع القارىء - على بداية طريق ، يبدأ به رحلة اكتشاف لهذه البحيرة ، التى بدأ « يشك » فى أن الشاعر أراد بها بحيرة حقيقية .. وستقوِّى الأبيات ٢ ، ٣ ، ٤ هذا الشك حين توصف هذه الطير بصفات إنسانية ، ومن ثم فإنها ليست طيرا حقيقية ، مما يرشح أن البحيرة ليست بحيرة حقيقية كذلك ، وقد تدرج الشاعر فى استبدال صفات البشر بصفات الطير ، أو تلوين صورة الطير بصورة البشر ، فى الأبيات الثلاثة المذكورة ، فهى ترد البحيرة مثقلة بالشجون ، وهذه الشجون صفة للطير وللبشر على تقارب فى المعنى ، فيقال : شجنَت الحمامة شجونا : رددت صوتها ، وعدته العرب نواحا (كما يقول المعجم الوسيط) ، وشجِن (بكسر الجيم) حزِن ، وتشجن : هاجته ذكرياته والشجن : الحاجة الشاغلة . ثم تقف الصفة - الصورة فى الجانب الإنسانى أكثر من دلالتها على الطير (بعد هذا الاشتراك أو القسمة العادلة) .حين تقبل على البحيرة

بالضلال ، وتعود مهللة راشدة ، إن ضلال الطير يخالف ضلال البشر ، كاختلاف ضلال الطريق عن ضلال الطريقة !! ثم ينحاز الوصف إلى الجانب الإنسانى بطريقة حاسمة حين توصف بأنها ربما أقبلت بالهدى (ولا بأس بأن تهتدى الطير ، كما لم نجد بأسا فى القول بأنها ربما تضل) ولكن ، إذا أمكن إساغة أن الطير تضل طريقها إلى البحيرة ، فإذا وردت ماءها عادت مهللة راشدة كيف يمكن تقبل أنها قد تهتدى إليها فتشرب ، ثم تعود مضللة (بصيغة اسم الفاعل) جاحدة ؟! هنا يبدأ الميل إلى الرمز ، والطريف أنه يبدأ من الطير ، ليحملنا على إعادة النظر فى ماهية البحيرة ، ولعل المألوف فى سلوك الشعراء الرمزيين عكس ذلك ، إن الإقبال بالهدى ، والعودة بعكس ما يتوقع - من التضليل والجحود - هو بعض سلوكيات البشر ، وهكذا نرى أن الأبيات الأربعة الأولى فى ظاهر أمرها عن « الطير » ، وفى دلالتها الرمزية عن « البشر » ومن خلال الضمير المُشْكِل الذى بدأت به القصيدة ، وما يؤدى إليه من التباس فى توجيه الكلام ، يصبح تسلسل المعنى كالآتى :

البحيرة هى الطير (كما يدل تركيب النص)

الطير هى الناس (كما يشير الرمز)

البحيرة هى الناس (هى الحياة)

ولهذه القضية بقية سيكشفها ، أو يضيفها البيت الأخير ، وبه يكتمل المعنى فى القصيدة ، كما سنرى .

ثم يقف البيت الخامس مستقلا ، خاصا بالبحيرة ، منصبًّا على صفاتها وحدها ، ولكنها صفات مشبعة بصفات البشرية ، والأنثوية بصفة خاصة :

وماؤُكِ يَخْتَالُ فى ضِفَّتَيْـ ـكِ ويغمرُ أعطافَكِ النَّاهِدَهْ

وفى أعقاب هذا البيت المستقبل ، المحايد أو المجرد من علاقة تفاعل تأتى أبيات ثلاثة تنصبُّ على علاقة البحيرة بالأشياء من حولها ، وحين يتضمن البيت المدخل (الأول فى الأبيات الثلاثة) كلمات مما سبق وصف الطير به (صدّر أقفلت - ورّد) فإنه يعنى أن محور الوصف فى المقطع الأول هو المقصود بوصف العلاقة فى المقطع الثانى ، فالطير (الإنسان) هى موضع الهزء والسخرية ، ولم لا وهى لا تستوعب درس البحيرة ، ولا ترى حقيقتها الخالدة ، التى تتجاوز طاقة البشر وأعمار البشر ،

إنها خالدة يذيب ماؤها كل ما يعترضه أو يطوف فى حوضه ، وهنا نشير إلى أن ترقى المعنى ، أو تصاعد الصفات كان يستوجب أن يتبادل البيتان السابع والثامن مكانيهما ، فإن قدرة ماء البحيرة على « هضم » كل ما يعترضه أو ينغمر فيه ، أقل فى الأهمية والغرابة من صموده للزمن وانتصاره عليه ·

ثم يتمحور المقطع الثالث ، وهو من ثلاثة أبيات أيضا ، حول عبارة واحدة : « قيل » التى تتكرر فى صدر كل بيت ، كاشفة عن البُعد (التاريخى) لضلال الطير وجحوده فى علاقته بالبحيرة ، بعد مراقبة (الراهن) فى هذه العلاقة · ثم يعقب على الراهن ، والتاريخى بحكم شامل ، يُجْمل المفارقة الغريبة المستمرة ، فى مشاهدة مستمرة تؤكد أن المفارقة أو التناقض يهدم كل ما « قيل » ·

إن صيغة « قيل » كما تدل على الماضى (مفتوحا دون تحديد أو دون حدود) بما يعنى إطلاق الزمن ، تدل على تجهيل القائل دون تعيين أو تعريف ، بما يعنى إطلاق القائل ·

أما البيت الثانى عشر :

حديثُ خُرَافَةَ منذُ القـــديـ ـــم ولَغْوُ السُّكارَى على المائِدَهْ

فيؤدى الوظيفة التى أداها البيت الخامس من قبل ، إذ يقف على رأس مرحلة ، أو محددا مرحلة من مراحل تطور القصيدة ، غير أن البيت الخامس أدى هذه الوظيفة بنوع من الحيدة الساكنة أو الخصوصية المستغرقة فى ذاتها ، فليست الصفاتُ فيه مترتبة على إقبال الطير بالهدى أو بالضلال ، وإن تكن له علاقة محدودة باسترسال صفات الماء ، أما البيت الثانى عشر فإنه بمثابة حكم مباشر على كل ما قيل ، وما لا يزال يقال ، بأن مياه البحيرة شاهت وتدنست واستوبأت ·· إلخ ·· فهذا ليس أكثر من خرافة قديمة وعبث حديث (لغو السكارى على المائدة) ، وإضافة وصف الحداثة مستخلص من وصف الخرافة بالقدم ، فهو ما يناسبها ، واللغو هو ما يناسب خرافات عصرنا ·

ثم نتأمل الأبيات العشرة الأخيرة ، فنجد أولا : توحد المعنى فى كل بيتين ، وكأنهما جملة واحدة ، مما يشير إلى تسارع الإيقاع من جهة ، ومحاولة تجميع خيوط النسيج الفنى المتشعب من جهة أخرى ، وثانيا : تتحرك أو تترتب هذه الثنائيات فى

تسلسل بمنطق المراحل الثلاث السابقة ، ويعقب عليها ، ثم يرسل (توصياته) فى النهاية يكملها بالكشف النسبى عن القناع - الرمز ، فيكون فى هذا اكتمال التجربة ، وختام القصيدة .

- فالبيتان ١٤ ، ١٥ يردان على ما سبق أن « قيل » ويكشفان عن تناقضه مع سلوك القائلين أنفسهم ، فلو كانت البحيرة - الحياة قد فسدت ، واستوبأت ، وتدنست ، لكان أحرى بالذين زعموا هذا أن يقضوا أيامهم فى سديم السلبية ، وأن يموتوا اختيارا .

٢ - والبيتان ١٦ ، ١٧ التفاتة إلى المعاصرين (أصحاب اللغو على مائدة السكر) وهل يواجه السكران تحديا أقوى من دعوته إلى الجهاد ، وأن تنكر عليه أن حياته (الغافلة = السكرى) ليست هى العيشة الراغدة ، وإن زعم هذا ؟ وهل هناك تحد أكثر من أن تواجه هذا السادر فى خدره ولذاته بأن ما ينعم به من ترف ومتعة إنما هو جهد آخرين ، نصبوا أنفسهم للعمل :

وما زلتِ منذ ابتداءِ الحياة وأنتِ لخيراتها رافــــدَه

لابد أن يلفتنا فى هذا البيت أيضا ظهور كلمة « الحياة » التى ستعود إلى الظهور تأكيدا جديدا فى البيت الأخير ، لتكون مفتاح كشف القناع وجلاء الرمز .

٣ - والبيتان ١٨ ، ١٩ يجمعان (فى وثبة واحدة) جوهر الرد على ما زعموا قديما ، وما عبثوا حديثا ، ويمكن أن ندقق فى صياغة البيت الأول :

عليكِ يدور جمالُ الوجود ولولاكِ كان بلا قاعــــده

وهذا البيت مسبوق بإشارة إلى « ابتداء الحياة » ، وهنا تحديد للوجود فكأن المراد - رغم صيغة المضارعة - عليك يدور جمال الوجود منذ كان ، ثم تأتى « لولا» لتدل على الامتناع للوجود فى الماضى : ولولاك موجودة لكان الوجود بلا قاعدة ، وقد أكدت « كان » مرة أخرى - هذا الامتداد العكسى فى الزمن الماضى .

ثم نتأمل البيت الثانى فنلحظ تكرر صيغة البناء للمجهول : « قُدِّسْت » ، « بُورِكْتِ » ، ومن بعد كل منهما حال : « حامية » ، « مرضعة » وصيغة الماضى المبنى للمجهول ، وتعنى تخطى حاجز الزمن الماضى إلى الحاضر والمستقبل ، وتلتقى « الحال » معها فى جزء من المعنى ، إذ تثبت الصفة حاضرا ومستقبلا ، وكأنها شرطُ

يقنن كما يؤكد المعنى المستمر فى صيغة المبنى للمجهول ، ولو أحلنا المعنى إلى عبارة متداولة لكانت : أنت مباركة لأنك كنت مرضعة ، وأنت مباركة مادمت أنت مرضعة للورى .

كيف تتسلل « أعصاب » الفكرة فى المقطعين ١ ، ٢ فتشكل المقطع الثالث ؟ أو كيف تتغلغل الشُّعَيْرات الدموية من هذا المقطع الثالث ، لترتبط بالمقطعين المشار إليهما آنفا ؟ لقد استخدم الشاعر قاعدة التناقض ، ثم التشابه . على النظام الآتى :

(أ) أمُّوا المقابر واستوطنوا : نقيضها : عليك يدور جمال الوجود .

(ب) فليس بغيرك يحلو الجهاد : يناسبها : قُدِّسْتِ حامية للورى .

٤ - ثم تستخدم الضمائر فى هذا المقطع ، والمقطع الختامى استخداما غير مسبوق ، إذ تظهر الـ « نحن » والـ « أنتِ » فى مقابلة مستمرة تنبسط على الأبيات الأربعة ، وتصنع جديلتها الختامية المميزة .

(أ) نسيء (نحن) بك الظن - وأنت . . لا

(ب) ماذا يضيرك (أنت) - طيشنا (نحن)

(جـ) لا أنت . . فيضنا (نحن) - ولا أنت . . غيضنا (نحن)

(د) وما نحن إلا - وأنت . .

٥ - إن الـ « نحن » تغلب - بجحودها - على المقطع الرابع ، فى حين أن الـ« أنت » تغلب بعطائها وبذلها وترفعها - على المقطع الخامس . . الذى يؤكد علاقة الانتساب بين الطرفين . . علاقة الانفصال والاتصال ، ووحدة دورة الحياة . .

إن البحيرة الخالدة ، هى الحياة (وقد ترددت أيضا فى البيتين ١٧ ، ٢٣)هى الأرض ، الأم ، المعطاءة ، هى البشر ، أو تنحل إلى البشر ، الطير الصادرة الواردة فى أسراب لا تنقطع ، تتقلب بين الهدى والضلال ، ولا تستوعب تجربة استمرار الوجود ، ودورة الحياة ، فهذا الوجود هو البحيرة الخالدة ، التى نتصاعد منها كغمام ، لنعود إليها ، ونتصاعد من جديد ، بلا توقف ، وهذه الدورة المستمرة هى القاعدة ، والتسامى بها هو التحدى الإنسانى حيث يحلو الجهاد ، وعليه يدور جمال الوجود .

٤ - تناقض ظاهرى :

إن الشاعر هو الشخص الوحيد - كما يقرر شاعر ناقد معاصر - الذى يستطيع أن يقول فى عبارة واحدة ، ودون أن نصفه بالتناقض ، أو أن نعتبر هذا التناقض عيبا : « أحب - أكره القمر !! » (هو الشاعر الناقد الإنجليزى داى لويس ، الذى يرى أن باستطاعة الشاعر دون غيره أن يعبر عن عواطف متناقضة أو تبدو متناقضة فى اللحظة ذاتها ، وأنه لا شىء يوجد فى عزلة على مستوى الحقيقة . ويمضى لويس إلى مدى أبعد حين يقرر أنه ما من قصيدة - مطلقا - تناقض قصيدة أخرى !![1] وسواء قبلنـــا هذا الرأى أو تحفظنا فى قبوله فإن « التناقض » يؤدى دورا وظيفيا فى بنـاء القصـــيدة ، وفى شــــد أواصرها ، أو لنقل : توحيد عناصرها ، بأقوى مما يستطيع نشاط ذهنى آخر . هنا نتذكر الأساس الجمالى الذى أرسيت عليه فلسفة الاستعارة وطرافة التشبيه ، إنه التناقض أيضا ، ولكن معبّرًا عنه بصيغة بلاغية هى : « إدراك التشابه فى التباين » ، فإذا قلت : لقيت غصن بان يبتسم ، أو محمد أسد ، فإننا نعرف أن الإنسـان مباين (أو مناقض) للنبات ، بل إن المرأة تذم إذا وصفت بأنهـا من خشب ، وأنه مناقض (أو مباين) للحيوان ، بل إنه يثور إذا وصف به ، ولكن الشاعر ، أو البليغ - بصرف النظر عن سذاجة المثال - رأى فى باطن هذا التناقض وجـــه شبه ، فالتقطه ، وجسَّدَه ، وحولَّه إلى صورة سائغة ، بل دالة ، وذات جمال .

هناك ألوان أخرى من التناقض ، أشرنا إلى بعضها من قبل ، مثل تناقض ذات الشاعر وموضوعيه القصيدة ، وتناقض حرية التخيل والتصور والإحساس ، وقيود القالب الشعرى ، ورغبة عنصر من عناصر البناء الشعرى فى الامتداد والسيطرة على النص ، وضرورة أن يُقَنَّنَ بما يسمح للعناصر الأخرى بأن تعمل عملها ، وهذا ما عبر عنه بأن بناء القصيدة - فى مجمله - بناء تناقض ، اختزال لكل ألوان التناقض فى تناقضات البناء .

ومبدئيا من المسلم به أن الشاعر - مثل الفيلسوف أو هو يسبقه - يولد من رحم الدهشة ، ويرى أبعد بكثير مما يرى الناس ، فليس الشعر هو إنتاج ما سبق التعرف عليه مشكّلاً بالصور أو مؤطّرًا بالموسيقى ، الشعر اكتشاف رؤية كما ترى التشابه فى صميم التباين ، فإنها قد ترى التباين فى دوامة التشابه ، وهذا ما يبلغ بالشاعر أن

(١) انظر كتاب : الصورة والبناء الشعرى ص ٢٨ .

يقترب من الواقع والمألوف ، ويقدمه فى صورة جديدة تكشف لنا منه ما لم نفطن إليه ، وكأنه ليس واقعنا المألوف لنا ، الذى نعايشه كل يوم ·

بعد سنوات الصمت عاد العدوانى إلى نشر شعره بقصيدة « مَعْرِض اللُّعب » وهى تقوم فى تكوينها الشامل على إدراك التشابه فى التباين ، وقالبها الحوارى (المفترض) بين بائع لُعب ، وشخص آخر هو الشاعر ، يُدِلُّ بائع اللعب بأن لديه منها « أسطورة ليس لها مثيل » ، وبعد قليل سنعرف أن الشبه موجود ، بل إنه الأصل الذى يقاس إليه غيره ، إنه : دنيا البشر !! إننا لم نعمد إلى اختيار هذه القصيدة فهى خاطفة غير مشبعة ، تعجل الشاعر فى تقديمها ، ولو أنه صبر عليها قليلا ، لأنضج منها عملا فنيا معماريا فريدا ، لكنه شُغل بوجه المفارقة ، وأعجبه أن تكون حصيلة تجربته الخاطفة ، ورأى - وهو على حق - أن الإطالة ، أو تنويع الصور ، سيشتت اللحظة الحادة التى يريد أن يصل بالمتلقى إليها ، ومن ثم آثر الإيجاز أو التركيز ، ولكننا نزعم أن تنويع المشاهد ، ومخاتلة المتلقى عن الهدف أو مغزى المفارقة ، ثم الكشف عنه فى النهاية ، كان يمكن أن يصنع إحدى نوادر العَدْوَانى (والمخاتلة : الختل : التخادع عن غفلة ، والتخاتل : يقال للصائد اذا استتر بشىء ليرمى الصيد ، والمخاتلة : مشى الصياد قليلا قليلا فى خفية لئلا يسمع الصيد حسه (لسان العرب) وفى « أسرار البلاغة » تحدث عبد القاهر عن فائدة التجنيس بأن الشاعر المجيد « قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها) غير أن ما نعنيه من هذه الإشارة السريعة إلى قصيدة « معرض اللعب » أن العزف على نغمة « التناقض الظاهرى » قد بدأ فى فترة مبكرة ، وأنه استمر - كما سنرى - بدرجة تجعل منه سمة أساسية من سمات تركيب الصورة ، أو بناء الصورة عند الشاعر ، ولنأخذ هذا المثال من أولى قصائد الديوان (المرتب عكسيا) التى يناجى فيها رفيقة العمر ، وهو يكوّن المقطع الأول :

أيتها السمراءْ ،
رفيقةَ العمرِ ،
على مذابح السفر ··
أيتها السمراءْ :
صدرُك أم صدرى ،

أَحْفَلُ بالثمرْ ؟!
أعطى الهوى ما شاء .
لكن لى خَمْرِى ،
فى كرمة السمَرْ
عطرُك يا وردتى
أسكرَ أنفاسى
فَغَرِقَتْ وَحْدَتى
فى نَشوةِ الكاسِ

وقبل أن ننظر فى هذه الأسطر من مناجاة الشاعر لرفيقة عمره ، نذكِّر بأن الشاعر وحده يستطيع أن يقول بصدق : أحب - أكره القمر ، ونضيف إلى هذا أننا لسنا بصدد التحليل السيكولوجى ، فمهمتنا تختلف ، وإنما تقتصر علاقتنا بالنص على التحليل اللغوى من حيث هو تركيب لغوى والكشف عن الدلالة ، التى لا ينفك عنها الكلام ، واتساقها يعنى سيطرة منطق معين ، كما أن تناقضها (قد) يعنى سيطرة منطق آخر أو غياب المنطق لأسباب (منطقية) !!

ونعود إلى المقطع نتأمله ، وبدايته أداة نداء ، تدل على القرب ثم يأتى المنادى فيتحول « القرب » إلى « قربى » ، لأن « السمراء » وصف مستملح فى الذوق العربى ، وله رصيد تاريخى ممتد ، ثم يتحول القرب (المكانى) والقرابة أو القـربى (النفسية) إلى وشيجة وصحبة حين يأتى الوصف (رفيقة) ذات تغلغل (رفيقة العمر) ثم يحدث القطع فجأة ، الصدمة ، التناقض : على مذابح السفر ، الرفقة أحلى ما تكون فى أجواء التَّنَعُّم ، والسعادة ، والفرح بالحياة ، لأن السعادة لا تتم إلا حين تُرى منعكسة على وجه الآخر ، متجسدة فى سلوك الصحبة ، أما فى « المذابح» فإن هذا لا يهوّن الذبح ، بقدر ما يهوّله ، وليس من شـك فى أن الشاعر لم يُرِدْ هذا ، وإنما أراد أن يصف رفيقة عمره بما يعلى من معنى مشاركتها له فى رحلة معاناة الحياة ، لكن « مذابح » هذه ناقضت الرفقة ، حتى وإن كانت مذابح مجازية ، هى وصف للسفر !! قبل أن يستقر التناقض بين الرفقة ، والذبح ، يبادر الشاعر إلى تكرار النداء ، وتكرار الوصف ، ليظل التناقض فى مستوى « توهّم التـناقـض » أو

« التناقض الظاهرى » ، فهى عون له على الشدائد ، وليست - كما يوهم ظاهر العبارة - رفيقة فى مذبح أو مذبحة !! فكأن هذا النداء والوصف المتكررين يدعمان الدلالة المنحرفة ، الدلالة المجازية ·

ما يكاد الشاعرَ يَرمُّ ثُغرة التناقض الأول حتى يدخل فى (تناقض) آخر يختلف صياغة عن سابقه ، إنه يتساءل : صَدْرُكِ أم صدرى ، أحْفَلُ بالثمر ؟! وهنا أكثر من إشكالية ، الأولى تتعلق بالثمر المعنىِّ ، إنه مجازى مهما كان متعلقه أو دلالته ، غير أن الثمر (المجازى) لصـــدر المرأة ، يختلف عن الثمر (المجازى أيضا) لصدر الرجل ، ومن ثم لا وجه للربط ، أو المقارنة ، أو حتى المفاخرة ، ثم يأتى السؤال ، وهل هو سؤال العارف المقرّ ؟ أم سؤال المستنكر (استفهام استنكارى) ؟ إذ ليس فى استطاعة المتلقى أن يهمل العلامات الموجهة للأداء الصوتى ، ولابد أن يلاحظ انتهاء السؤال بعلامة استفهام وعلامة تعجب بعدها ، غير أن اكتشاف نقطة مواءمة بين طرفى هذا التناقض ليست بعيدة أو مقحمة ، فالعلاقة التبادلية بين الثمرين ، تجعل منهما شيئا واحدا ، ثمرات صدرها تزكى وتذكى ثمرات صدره ، والعكس أيـضا وارد ، وهذه الثمرات ، فى أعقاب، أو ترتيبا على ، رفقة السفر ، ولكل سفر زاد ، فإن الثمرات الأنثوية لها دور،وثمرات الشاعر لها دور آخر، فى تجربة عمر الشاعر ، أو رحلته ، أو رحلته مع الحياة والشعر ، ثم يبدأ على الفور تناقض ثالث ، بصياغة تختلف عن السابقين ، وهذا يبدو حين ندقق فى الأسطر :

أُعطى الهوى ما شاء ·
لكنَّ لى خمرى ،
فى كرمة السَّمَرْ

لابد أن نتنبه إلى وضع « النقطة » فى نهاية السطر الأول ، إنها إشارة اكتمال الجملة ، أو استقلال المعنى ، وتعنى أن ما بعدها إنما هو (استئناف لكلام جديد) · هذه واحدة ، ثم نتأمل لكنّ - المشددة - تقف مؤكدة الفاصل بين الجملتين !! إن المعنى الاستثنائى - أو الاستدراك - مستقر فى « لكن » حتى لو لم يكن هناك مستثنى ومستثنى منه على مستوى العلاقات النحوية إن العبارتين :

حضر التلاميذ لكن « محمدا غائب » ، « وفتحت الجامعة أبوابها لكن الدراسة

لم تبدأ » تختلفان فى العلاقات الدلالية بين الطرفين ، فمحمد من التلاميذ ولكن الدراسة ليست من الجامعة ، ولا من أبوابها ، ونعود إلى الأسطر التى اقتبسنا من قبل ، فنجد أن استجابة الشاعر لهواه ترتبط بالإشارة السابقة إلى ثمرات الصدر ، وتؤكد النقطة اكتمال المعنى ، ويكون ما بعده استدراكا عليه أو استثناء منه ، أو على أقل تقدير انفصالاً عنه ، حين تقوم « لكن » على حافة الجملة الجديدة المستأنفة لتمنحها إحساسا بأنها نقيض مستقل بنفسه ، وهكذا يعلن الشاعر عن خضوعه لهواه ، واستقلاله بهوى خاص لم يعرفه غيره فى نفس اللحظة ، بإيثار هذا البناء المُشْكِل للأسطر الثلاثة ، ومثل هذا يمكن أن يقال عن « الوثبة » الأخيرة فى هذا المقطع المقتبس ، وظاهره عن وردة وكأس ، وحقيقته عن رفيقة العمر ، فهل الغرق فى نشوة الكأس تعميق للوَحْدة ، أو خروج من الوحدة ؟ هذا هو التناقض (الظاهرى) الأخير - فى هذا المقطع - الذى يضعنا العَدْوَانى أمامه حين يقول :

فغَرَقَتْ وَحدتى

فى نشوةِ الكاسِ

والمهم هنا أن شاعرنا العدوانى أجاد هذا الضرب من بناء الصور والمعانى على ما يوهم التناقض ، فاكتسب شعره رونقه الخاص ، وتوتره الخاص ، وعمقه الفكرى الخاص ، وهذه الصور التى تستمد تكوينها من تعارض (ولو مُتَوَهَّمًا) بين دلالتين تُخْصِبُ - بطبيعة تكوينها - المساحة الخالية بين طرفىْ الصورة ، أو حَدَّيْها ، وهذا يستدعى أن يتدخل فكر المتلقى ليملأ الفراغَ ويزيلَ التناقض ، أو يفهمه من خلال العلاقة الجدلية بين الطرفين المتناقضين المنتجين لثالث أخذ ملامحه المشتركة من كليهما ، فاكتسب غموضه الفنى وضبابيته المحركة لغريزة الرغبة فى الاكتشاف والتعرف ، لقد استُدْرِجَ بعبارة « رقيقة العمر » ، ولكنه سيتوقف عند « مذابح السفر» ، وكيف يصير السفر ذبحا ؟! ثم يتوقف بحدة عند رفقة المذبحة - السفر ، وقد يتساءل حين يقرأ : « صدرك أم صدرى ، أحفل بالثمر » : هل أصبحا صدرا واحدا ، وهل هذا تجسيد لعناق ؟ نذكر هنا بيتى الأخطل الصغير :

تمر بى كأننـــى لم أكن ثغرك أو صدرك أو معصمك

لو مر سيف بيننــا لم نكن نعـ لم هل أجرى دمى ، أو دمك

وحين يصطدم بـ « لكن » فإنه - المتلقى - سيجمع بين الطرفين فى مستنتج خاص يكشف عن جانب من شخصية الشاعر الذى يستطيع أن يؤدى واجبه على أحسن صورة ، دون أن يفسد خصوصية مشاعره وتذوقه المتميز للحياة ٠٠ إلخ ٠ ودون أن نعنى حرفية قولنا إن الصورة عند العدوانى اختزال ، أو تكثيف لقصيدة ، فإن قدرا من قصائده يقوم البناء فيه على هذا الأساس نفسه ، ونكتفى - مؤقتا - بأن نشير إلى طائفة من هذه الصور ، لتكون لنا وقفة مع بعض قصائده فيما بعد ، وحتى لا نطيل فيما دللنا عليه ، فإننا نترك عملية استكشاف القصيدة على ضوء تركيب الصورة لدراسة خاصة قد يأتى أوانها ٠ أما الصور التى نعنى فإنها منتشرة فى أجمل قصائده ، وهذا بعض منها :

١ - فصبيٌّ الكأسَ بعد الكأس حتى   أفوزَ بنشـــوةِ الرُّوحِ الطليقَهْ
وأصبِح موجةً وأخوضَ بحـــرا   نجاتى فى ســـفائنه الغريقه

(قصيدة : إليها)

إن الحركة ، والمادة السائلة تحدد المستوى الذى استمدت منه كلمات البيتين : الحركة : صب ، بعد (إذ ترتب شيئا على سابق له) طليق ، أخوض ٠الماء ومتعلقاته : الكأس ، موجة ، بحر ، سفن غريقة ٠

وبإهمال حروف العطف ، فإن البيتين ضما سبع عشرة كلمة ، تنتمى أربع منها إلى الحركة ، وخمس إلى الماء ، فهما معا يكونان نسبة عالية من مجموع كلمات البيتين ، والقصيدة فلسفية صوفية ، تجربة ، أو تجريب بلوغ الحقيقة ، ورفض الزيف والتسطح ، للغوص وراء جواهر الأشياء والمعانى ، والغرق فيها هو النجاة ، ومن هنا تأتى روعة الشطر الأخير المكون من طرفى تناقض ظاهرى ، أو موهوم ، وتصبح النجاة من الحياة الزائفة الهامشية فى الغرق حيث عمق الأشياء ٠

٢ - أيتها الحوريهْ
ماذا أقول لك
مدائن الهوى النُّوريهْ
قد أسر الشيطانُ فى سمائها الملكْ

(قصيدة : رؤيا حلم)

والقصيدة التى اخترنا منها هذه الأسطر إحدى معزوفات الشاعر فى الغناء للحقيقة ، والأسى لعجز هذه الحقيقة عن معايشة الواقع ، وإقناع الناس بأهميتها أو جدواها ، لقد تراءت له حورية تسبح فى غمامة من نور ، وقد تعرفت عليه ، فما أنكرها ، ولكنه كشف لها عن سر إخفائه لمعرفته بها .

إننا نعيش فى زمن الأوضاع المقلوبة ، فإذا كان الشيطان يضل الإنسان أو يغويه، فإنه يُقَاوَم بقوة « الملك » المضادة التى تمثل الخير والأمل ، أما فى زماننا ، فقد أصبح الملَكُ نفسهُ فى أسر الشيطان !! لقد أدى التناقض بين الشيطان والملك وظيفة بلاغية ، ولكن وقوع الأخير فى أسر الأول أدى إلى غموض فلسفى مؤثر عن موقع، أو موقف الخير من الشر فى مدائن الهوى النورية !! .

٣ - تســـــائلنى الغريبة عن ديارى وما علمت ديــــارى أرض غربه

(قطعة بعنوان : جواب)

ولنتأمل هذه السلسلة من (الانحرافات) فى التعبير ، وما تدل عليه ، فى هذا البيت المَطْلَع ، وأولها صيغة السؤال ، وكيف آثر « التساؤل » ، والتفاعل يدل على المشاركة (تساءل القوم : سأل بعضهم بعضا) ولكنها سألته من جانبها فقط ، ومن ثم فإن « تسائلنى » لا تنفك - بالمنطق اللغوى - عن لازم يكملها ، أضمره الشاعر وهو : وأسائلها !! ولكن عن أى ديار سألها ؟ هل سألها عن ديارها كما سألته عن دياره . أم سألها عن دياره هو ، فأصبح المسؤول سائلا بدوره ، الاحتمال الثانى هو الأرجح كما سنرى ، وقد يرشح وصف « الغريبة » أنها ستسأل عن ديارها ، فهى غريبة ، والغريب لا يبدأ سؤال الناس (المقيمين) وإذا سأل فإنما ليدل على نفسه ، وليس ليدل عليهم ، فمقتضى ظاهر الحال أن يسأل الغريب عمن يدله على دياره أو يعينه على بلوغها ، ولكنها (غريبة) ساءلته عن (دياره) فما استنكر سؤالها ، رغم عجزه عن الجواب ، فقد أجاب بأنه لا ديار له ، دياره أرض غربة ، إن هذا يعنى أنه ساءلها ، أيضا ، ساءلها عن دياره ، ثم هذا التناقض الدال فى إقرار النسبة ونفيها فى نفس الجملة ، فمن لا ديار له لا يقول « ديارى » وإنما يقول : أنا غريب ، أو : هذه أرض غربة .

ونكتفى بما قدمنا من أمثلة ، مشيرين إلى بعض آخر إجمالا ، مثلما نجد فى قصيدة : « خطاب إلى سيدنا نوح » ، ومطلعها .

سفينة النجاهْ
تعيش فى مأساهْ
وفيها :
ودوَّمتْ سفينةُ النجاة
فى مهواهْ
. . . .
ويكشف القناع
عن سادة رعاع
تصدر بالعادات والطباع
عن رمم تحت الثرى
ترفض أن يكون للإنسان منزلٌ فوقَ الذُّرا
. . . .
يا نوح أدركنا
من قبل أن نغادر الحياة غرقى
مثل ابنك المسكين

فلنتأمل ما وصفت به سفينة النجاة من صفات هى ضد « النجاة » أصلا ، فهى فى مأساة مرة ، وفى مهواة أخرى ، ولنتأمل أيضا تناقض كشف القناع عن العادات والطباع ، والأصل أن العادات والطباع سافرة ، بل إنها حاضرة ، ومباشرة ، هذا فضلا هن : سادة / رعاع .. تحت الثرى / فوق الذرا ، ووصف ابن نوح بأنه مسكين ، وتشبيه حالنا بحاله ، من حيث لم يقدر حجم الزلزال القادم .

وفى قصيدة : « تأملات ذاتية » ومطلعها :

أيامنا تموتْ ،
كالحشرات فى خيوط العنكبوتْ
أيامنا تموت ،
تنحلُّ فى بالوعة الزمنْ
وظل « خضراءِ الدمن
المرأة الحسناء فى المنبت السوء »
. . . .

ونركبُ الطـــــــــائرهْ إلى مـنــــــازل السَّــلَفْ
والمرأة العــــــــاقرهْ نَخْطُبُ عنــــدَها الخلَفْ

. . . . . .

سالت حفَّار القبـــــورِ هل ثَمَّ فى يدْيك جـــوهرهْ ؟

لقد اتخذ من تناقض الظاهر والباطن ، أو الشـكل والمعنى فى « خضراء الدمن » منطلقا لرصد سلسلة من تناقضاتنا ، فالطائرة كجهاز عصرى ، فيه معنى التقدم ، وينقل الناس إلى المستقبل ، ولكننا مسخنا هذا الدور ووظفنا الآلة المتقدمة فى عكس ما تؤديه ، جعلنا منها « خضراء دمن » أخرى ، حين اتخذناها مطية إلى الماضى ، وطلبنا عندها المستحيل ، كما طلبنا الخلف عند المرأة العاقرة ، ويا لها من سخرية مرة فى اختيار الفعل « نخطب » إنه يختلف كثيرا عن : نطلب ، ننتظر ، نأمل . . إن فيه معنى الإلحاف والتعلق الشديد والإحساس بأننا فى درجة أدنى ممن « نخطب » عنده شيئا . .

٥ ـ السخر :

لن يخطىء قارىء شعر العدوانى سريان روح السخر والتهكم فى شعره ، والذى يعرفه عن كثب ، لن يطول انتظاره لاكتشاف أن السخرية والتهكم طريقة ملازمة للشاعر فى التعبير عن الأشياء ، بل فى التعبير عن نفسه ، والتعريف بها ، غير أنه لا يهبط إلى الهزء أو الاستخفاف ، إنه السخر الكاشف عن عمق البصيرة ، عن روح التسامح ، عن رغبة فى تجاوز القشور إلى الجواهر واللباب ، عن ميل فطرى إلى تجنب الصدام والحدة بتحويل موضوع الصدام إلى مفارقة ، أو « نكتة » وإن تكن أليمة أو محزنة ، عن فرح باكتشاف صور وأبعاد وعلاقات غير مألوفة ، لأشياء تبدو لنا مألوفة ، إننا نجد هذه الروح الساخرة ، وهذه القدرة على التهكم فى كثير من الصور التى مرت بنا ، وما تناقض الدلالة - فى بعض ما يدل عليه - إلا وجه من أوجه التهكم . وهل يستحق من يركب الطائرة مسافرا إلى الماضى غير السخرية ؟ وهل يستحق من يطلب الذرية من امرأة عاقر غير التهكم ؟ قد يناسبه وصف « الغباء » ، ولكن شاعرا آخر غير العدوانى يمكن أن يقول هذا ، مُجَرِّحًا ، أما هو فيكتفى بتسجيل المفارقة ، وكلماته ترسم ابتسامة حزينة . . فيها من الأسى

والدهشة أكثر مما فيها من اللوم أو التأنيب ، ويمثل هذه الشفافية ، وهذا التحفظ يمكن للشاعر أن يقترب من صورة نفسه ، ساخرا ، متهكما ، دون أن يقصد - بوعى - إلى هذا ، ولكن خطوط قلمه ، وهى تغوص فى أعماقه ، لابد أن تلمس هذا المستوى الراسخ فى دخيلته ، وتكوين نظرته للأشياء ، وقد كانت لنا وقفة مع قصيدة « اعتراف » ، فهل نخطىء روح التهكم حين نعيد قراءة المطلع من منظور آخر :

حدقت فى مرآة نفسى

فلم أجد نفسى !!

بل لاح لى حشد من الظلال . .

جميلة الشكل

لكنها ، واأسفا !! ليست لى !!

فى غير المستوى الشعرى ، ونعتذر عن هذا التصور ، قد يعنى الأمر مجرد نكتة على هذه الطريقة : بصيت فى المراية ، لقيت واحد شكله حلو ، للأسف ، ما كانش أنا !!

لقد أدى التهكم وروح السخرية وظيفة فنية وسيكولوجية بالنسبة للشعر ، والشاعر ، فالصورة التهكمية الساخرة إحدى قدرات الشاعر الطبيعية ، لأنه يسبر الأشياء والمشاعر ، ويرفض المألوف ، ويقيم علاقات وتركيبات جديدة ، ولا يصف الأشياء بل يصف شعوره بها ، أو كما تبدو له . لهذا اقتصر إطلاق وصف المفلق والفحل - عند القدماء - على الشاعر الذى دخل فى منافسة أو مهاجاة وتغلب فيها على خصمه ، واعتبر الهجاء بابا من أبواب اختبار القدرة المصورة ، الصورة الساخرة - كما سبق ذكره - تقصد إلى الصميم فى عبارة مركزة ، مثل خطوط الكاريكاتير ، وقد رسم العدوانى عددا من هذه الصور فى عبارات مركزة ، تنتمى إلى نهج التناقض الذى وقفنا عنده بشىء من التفصيل ، والتناقض ، فى ذاته ، داعية للسخر ، مجسد للتهكم ، مجسد للحقيقة فى ذات الوقت :

رأوا وجه الظلام فأنكروه

ولولاهم لما كان الظلام

مثلما يفعل رسام الكاريكاتير فى رسم شخص طويل العنق مثلا ، فيسرف فى

إظهار هذه الصفة حتى يلحقه بخراطيم المياه ، هذا فضلا عن رسم (المعانى) كأن يرسم وجها على هيئة طبل ، أو رأس أفعى مثلا)!!

مع أن الشاعر يتكلم عن معنى مجرد ، أو تجريدى (الظلام) فإنه استخدم كل عبارات التجسد ، ليدل على التنصل والنذالة ، أكثر مما يدل على علاقة السبب والنتيجة ، إننا هنا لسنا بصدد أشخاص صنعوا ظلاما ، وأنكروه ، أو استنكروه ولكنه الظلم (والمادة اللغوية واحدة) والظلم يصدر عن إرادة ، وينزل بكائن حى ، والتنكر له نذالة وإصرار على الاستمرار ، ودلائل « الفعل البشرى » ماثلة فى انتقاء المفردات : رأى - وجه ، أنكر ، وعلى سبيل تقريب المعنى (الساخر) المستكن فى المفارقة ، لو وضعنا كلمة (الغلام) مكان (الظلام) لصح المعنى ، ولدل على ما يريده الشاعر :

« رأوا وجه الغلام فأنكروه

ولولاهم لما كان الغلام »

فصانعو الظلام ، المنكرون لما صنعوا ، يستحقون أن يوصفوا بما يوصف به من صنع غلاما ، ثم أنكره ، وهذا النكران ، أو التنكر سيدل على بشاعة الصانع ، أو بشاعة الصنعة ، أو بشاعتهما معا .

هناك قصائد - وليس مجرد صورة فى سياق - جدلت بتائلها على تناقص ساخر تهكمى ، ومصدر التهكم فى أكثر الصور والقصائد يرجع إلى غياب المنطق أو قلبه بالكلية ، مثل تلك الصورة المتقدمة ، فإن المنطق يحكم بأنه لا وجه للدهشة أو الإنكار حين يشاهد الإنسان شيئا هو صانعه أو سببه ، إلا أن تكون الغفلة والغباوة من صفاته ، أو تكون الصفاقة وسوء الطوية من أساليب حياته ، فإذا رأى الظلام وأنكره إنكار الغباوة أو إنكار سوء الطوية فإن هذا عكس الترابط المنطقى الراسخ بين السبب والنتيجة . وهذا أمر أكثر وضوحا ، ودلالة على نهج الشاعر فى بث روح السِّخْر ، وتحديد نظرته التهكمية حين يجعل « السفح » فى موقع التفسير لمعنى « القمة » والحكم عليها ، أو يحمل « الجاهل » إلى منصة التقييم وإصدار الأحكام :

قالت لىَ السفوحُ حينما

رحت أغنىِّ للقممْ :

ألست تدرى أيها المغنى .. ما القممْ ؟
كانتُ سفُوحًا مثلنَا
ثم أصابها داءُ الورَمْ !!

وفى سياق « شطحات فى الطريق » يرسم صورة هذا الجاهل المكابر :

ومكابرٍ والجهلُ ملءُ إهَابِه ليست له العلياءُ دارَ قرارِ

ولكنه ، مع هذا ، خلع اليسار عليه بُردة ناعم ، فعشق الكرى ، والتف حوله الفارغون فأفرغوا فى أذنيه الإطراء حتى قاس عقله بثروته ، فراح يجاور الشاعر الذى ازدرى ما يقول ، وقدم له البديل الذى يليق به :

قلِ للذى ظن المعــــالىَ سلعةً المجدُ غيرُ بضـــاعة التجارِ
فَدَعِ النسورَ على الذُّرا وانعمْ بما فوق الثَّرَى تســـلمْ من الأوْتَارِ
وإذا أرَدْتَ سيادةً ومَجَــــادَةً وتُنَصَّ للتعظيم والإكبـــــارِ
فادفع إلى الزمار بعضَ دراهــم يعلى سماءَ عـــلاكَ بالمزمارِ

ثم يأتى دور القصائد التى شكلت على هذا الأساس التناقضى ، فإذا هى من الكثرة ووضوح النهج بحيث تعد سمة أساسية من سمات أسلوب الشاعر ، وإن لم تكن « التناقضية » الطريقة الوحيدة لبث السخر وتنبيه التهكم مثل صورة هذا الرجل الكرسى الذى نجده فى المقطع الثانى من « تفاريق » :

أولئك الأناسى
أنا أعرفُهم ..
منذ قديم الأزل ..
أولئك الأناسى
لكننى جهلتهُمْ ..
أعْمَلْتُ فيهم معْولى
منذ غَدَوْا كراسى

فى أشد الرؤى الفكرية - عنده - حلكة وحزنا نجد التهكم والسخرية يشكلان الصور ويلونان الأفكار ، تبدأ قصيدة « مدينة الأموات » بمطلع يناقض العنوان :

يا صاحبى
إياك أن تُراعَ مما تشهد

وهذا النداء التحذيرى يتكرر أربع مرات فى القصيدة ، تعقبه فى كل مرة صور هى الروع والفزع لمدينة ميتة تحارب الحياة ، ومن ثم لا يكون لهذا النداء التحذيرى من وظيفة إلا إثارة السخرية ، والتهكم من حال هذه المدينة ، وفى قصيدة « أريد أن أفهم » يقيم البناء على طرح سلسلة من الإشكاليات المتتابعة ، التى تمس النظام الاجتماعى فى صميمه ، ويطلب فيها الرأى أو الفهم ، غير أن طريقته ذاتها تنطوى على السخرية ، لكنها سخرية اليأس ، وأنه لا أمل فى تغيير شىء :

أريد أن أفهم !!؟
إذا عصى القطيعُ رأىَ الراعى
وراح فى ضلاله يجرى . .
أيُتْرَكُ القطيع للضياعِ ؟
فى مَهْمَهٍ قَفْرِ . .
. . . .
إذا طلبنا الرأى من غير ذويه
وجاءنا بالرأى من لا رأى لهْ !
إذَّاك ما نقصده ونبتغيه
مُشكلة نَحلُّها بمشكلة ؟!
. . . .
البدر قد ينير للصوص دربَها
إلى خزائن القصورْ
وقد يثير فى النفوس حبَّها
للإثم والفجورْ . .
فهل يُلام البدرُ فى السماء
على اضطراب الأرض بالأهواء ؟
. . . .

إن التهكم هنا فى طرح الأسئلة ذاتها ، إنها لا تتعرض لقضايا « خلافية » بالمعنى أو المدى الحقيقى ، إن جوابها واضح ، بل إن الجواب متضمن فى طريقة طرح السؤال : إذا طلبنا الرأى من غير ذويه ؟! هل يلام البدر فى السماء ؟ وهذا مصدر التهكم فى هذه السلسلة من الأسئلة - الصور التى شكلت مراحل القصيدة وإطارها الشامل ، ومثل هذا نجده أيضا فى قصيدة : « ابتسمى » ، وفعل الأمر هنا يستدعى فعل الأمر التحذيرى الذى بدأت به مدينة الأموات ، وصيغة السؤال فى « أريد أن أفهم » (فهى جميعا صيغ إنشائية وليست خبرية أو تقريرية) وفى أعقاب طلب الابتسام ما يحمل دلالة مزدوجة (وهى ضرب من أضرب التناقض الظاهرى ، أو الموهوم) فهى من جانب تبدو استجابة طبيعية ، أو ابتسامة حقيقية لأنها ابتسامة الاستهانة والازدراء للمشهد ، ومن جانب آخر هى مجازية ، أو مناقضة ، لأن ما بعدها يثير التقزز والتفزز ، وهذا واضح منذ المقطع الأول :

ابتسمى
ابتسمى .. إن الذباب شأنهُ الطنينْ
مُذْ خلق الله الذباب !
فابتسمى .. إذا سمعت للذباب ضجَّةْ
على الرياح والنجوم والسحابْ
فإنها زَمْزَمَةُ الذباب !!

إن الابتسام فى مواجهة الكوارث والتناقضات لن يكون إلا سخرية منها ، واستهانة بها .

٥ ـ ثلاث قصائد :

وقد آثرنا هذه القصائد الثلاث تحت رابطة أنها تأخذ رمز « الحيوان » وأنها قصائد ساخرة ، وأنها تتدرج أو تختلف فى درجة السفور الفكرى أو الغموض وأنها- أخيرا - تنتشر على مساحة زمنية ممتدة بدرجة توضح مدى شغف الشاعر بهذا النوع من القصائد ، وهذا النهج من التصوير .

١ - إلى القطيع : يناير ١٩٦٧ .

٢ - معزتنا العجفاء : ديسمبر ١٩٧٣ ·

٣ - أفكارنا دجاجة : يوليو ١٩٨٠ ·

وواضح من تسمية القصائد أنها اتخذت من الحيوان رموزا ، ولكنها لا تمثل - حين نقرؤها - خط تطور مطرد ، أو خط تراجع ، وإنما تقوم كل تجربة بكيانها وشرط موضوعها وظروف نظمها ، وقد يكون سفور الرمز أو غموضه مرتبطا بالمتحدث عنه ، وليس بالمتحدث إليه · « إلى القطيع » افتتاحية عام النكسة ، فيها نبوءة الكارثة ، وغفلة القطيع عما يدبر له ،في الشهر نفسه صدرت رواية « ميرامار » لنجيب محفوظ ، تنبيء بالكارثة القادمة ، وهكذا يثبت الأديب المرتبط بوجدان شعبه أنه الأكثر صدقا ، والأنفذ رؤية · واكتشاف التوازى والعلاقات بين الأطراف قريب ، والشاعر موجود فى داخل القصيدة ، فهو الصوت المتحدث عن الجميع ، ولهذا بقيت القصيدة صورة ساخرة تنتمى إلى شاعرها أكثر مما تنتمى إلى طبائع الرموز ، والتهكم نغمة افتتاحية ، مستمرة :

بُشْراكَ يا قطيعْ !!!
بعصرك الزاهى البديعْ
الذئبُ والجزارُ قد تَنَسَّكا
والنابُ والسكينُ أصبحا لكا

ويعتمد بناء القصيدة على تكرار هذا المقطع بتنويعات مختلفة متقاربة ، يتحرك فى أعقابها المشهد البؤرى قليلا ، وكأننا نكتشف جوانب من صورة بانورامية وبهذا الكشف تأخذ القصيدة شكل « المونولوج » فالشاعر فيها هو المحاور والمردِّد ، معبرا عن أساه الخاص ، لغفلة القطيع عما يزيف من حوله ، ويدبر له ·

ولا تقل القصيدة الثالثة عن الرسالة الموجهة إلى القطيع مباشرة وتحددا رغم التعلق بالرمز ، وهذا واضح حتى فى تكوين العنوان ، إنه لا يتحدث عن دجاجة ، أو يصور دجاجة ، ولكنه يحدد مراده ، فهذه الدجاجة هى على التحديد «أفكارنا»!! وبهذا أوقف الشاعر تيار التفاعل مع التكوين الشعرى ، وحوله إلى تيار انتظار وترقب لما يسفر عنه هذا التنظير ، فهبط بالتوتر الدرامى إلى الحد الأدنى ، وصعد بحالة التلقى وجهد الكشف عن أوجه التشابه ، وفى هذه الحدود قدم صورة ساخرة

للمثقفين وأدعياء الفكر ، ورغم وصف نتاجهم بأنه « دجاجة » ، وليس هذا بالمعنى البعيد ، حيث يشيع وصف طائفة أو طوائف من أهل الثقافة والفـــكر والفن بأنهم « مُدَجَّنون » مستأنَسون ، فإنه يتجاوز إيحاء هذه المقولة الشائعة فكريا وفنيا ، حين يحدد موقع هذه الدجاجة العجيبة فى حياتنا العامة ، ويرصد تقلباتها ، وصور تجليها وخداعها ، ويلبسها ثوبا إنسانيا حينا ، ووحشيا حينا آخر :

أفكارنا دجاجهْ
فى كَنَف السلاطين
خراجةٌ ، ولاجهْ
فى قُنِّ أصحابِ الملايين
وبيضها يُثمر حسب الحاجهْ

ويعود الشاعر بعد المقطع الأول إلى ما سبق اعتماده فى القصيدة السابقة : فهناك تحدث إلى القطيع مباشرة ، وهنا ترك الحديث « عن » الدجاجة ، ملتفتا فى المقطع الثانى بالحديث « إلى » أمة المساكين ، ليكون المقطع الثالث تكرارا - مع تنويع- على المقطع الأول ، وتحدد به صفات ، أو تجليات هذه الدجاجة العجيبة .

لقد نجحت « معزتنا العجفاء » من كشف القناع الرمز - رغم الإضافة - ومن قطع سياق الصورة « بالالتفات إلى » ، أو « التخاطب مع » ، وبقيت صورة داخلية لمعزة من طراز فريد :

معزتنا العجفاء

معزتُنا العجفاءُ تكره النَّاطورْ
تزعم أنه ذئبٌ عقورْ
يلبس صورة الإنسان . .
فليبتعدْ إذن عن ساحة البستان
ويترك الأمرَ لها
تلعب بالبستان مثلما تشاءْ !!

* * *

معزتنا العجفاءْ . . !!
طاحونةٌ شهواءْ
شَرِهَةُ الأضراسِ والأمعاءْ
ما شبِعَتْ يومًا
ولن تشبع آخر الأيامْ
من موائد الطعام . .
رُوحُ الجرادِ فى ضميرها المسعور
لا تُبقى ولا تذرْ
تلتهم الزرع وتشربُ المطرْ
حتى منازل السمر . .
عاثت بها ، فانقلبت خرابةً صماءْ

* * *

معزتنا العجفاءُ أصبحت
ذاتَ طباعٍ شرسةْ
وشهوةٍ مفترسهْ
كم مضغت أثوابَنا
ولحست جلودَنا . .
وكلما مرت على أشيائنا المقدسة
تبَّرجَتْ فيها !!
وكشفَتْ عورتَها لنا بلا حياء

* * *

يا قمر السماء أنت حر فاهربْ
خل ليالينا على ظلامها . .

تَغَرَّبْ
لقد شهدت ساعة المساء
معزتنا العجفاءْ
تنزو إلى السماءْ . .
بنشوة بهيميه
تقول : تُنُّورُ النجوم جاد لى
بهبة إلهية
أهدى إلى قرص خُبزة سماوية
تحمله صينية الضياءْ

* * *

يا قمر السماء أنت حر فاهربْ
من قبل أن تُصبحَ عاجلا أو آجلا
رجيعَ لُقمة تجتُّرها معزتنا العجفاءْ
معزتنا العجفاء
الكونُ كلُّه فى شرْعِها
عُشْبٌ وماءْ . . .

* * *

لا نستطيع أن ننزع هذه القصيدة من سياق الظروف التى عاصرت نشرها (ديسمبر ١٩٧٣) ولن نجد مشقة فى استعادة مجمل الملابسات المتداخلة فى تلك الفترة ، على المستويات العربية (من حيث ظروف كل بلد فى ذاته وعلاقاته العربية والعالمية) والعربية - الإسرائيلية ، والعربية العالمية . ومن أهم الملابسات ما حدث فى أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ من استمرار توقف الحرب لغير ما هدف محدد ، وبدايات الحديث عن مصالحات مشبوهة والتلويح بآمال مطمورة ، وانكفاء كل بلد عربى على ذاته ، كرد فعل لما يجرى ، وارتفاع نبرة التفاخر القبلى والنعرة الإقليمية ، مما أعان بعض الحكام على استغلال هذه الموجة فى التمكين لأنفسهم تحت شعار ضبط الأمور ، والاهتمام بالشؤون الداخلية للوطن !! وليس من مهمة النقد أن

يحدد انعكاسات هذا الواقع المرحلى المضطرب على القصيدة ، أو أن يحل « مشكلة » الرمز ، ليخبرنا أن « معزتنا العجفاء » يحتمل أن تكون « فـلانا » مـن الـنـاس ، أو« فلانة » من الدول ، فالاهتمام بالسياق الفنى لتجربة الشاعر الممتدة أهم من الغوص فى سياق الظروف ، التى قد تضللنا وتذهب بنا بعيـــدا عما استكن فى ضمير الشاعر ، فلنقل إذن إن « معزتنا العجفاء » هى الغرور ، هى الضعف المتحكم، هى الحيوانية التى تفسد الإنسانية ، والتهافت الذى يعادى السمو ، هى ضيق الأفق الذى يحكم ويتحكم فى مفاهيمنا ومستقبلنا ، ومن هنا هى قصيدة تحذيرية ، وإن تكن يائسة ، تطلب الهرب وتحرِّضْ عليه ، دون أن تحض على المقاومة أو ترسم طريق الخلاص ، ومهما يكن من أمر فهى قصيدة الختام لذلك العـام الدامى (١٩٧٣) الملىء بالتناقضات ، حتى أيام الفرح القليلة فيه كانت دامية ، وسرعان ما اكتسحتها أحزان مؤبدة ، ثم هى - بالإضافة إلى ما سبق ، وبالسياق الفنى أيضا - تقع فى المرحلة التى يمكن اعتبارها قمة النشاط الفنى للشاعر (السبعينيات) وقمة اعتباره الاجتماعى والفنى كمؤشر وموجِّه لحركة الجهاز الثقافى فى الكويت ، وأب روحى لشعرائها .

ولعلنا حرصنا فى هذه الدراسة على ألا نعطى أحكاما أو استنتاجات خارج النصوص ، إلا فى حالات قليلة جدا ، ولم نرتب عليها أى تصور فنى أو فكرى ، وسنجازف الآن بتقرير حقيقة واحدة نتخذها مدخلا إلى تحليل هذه القصيدة وفهمها ، وهى أن أحمد العَدْوَانى شاعر وكاتب اجتماعى شعبى النزعة « ابن بلد » (وهذا يتضمن أنه « ابن نكتة » أيضا وهل نعيب وجه النكتة أو مغزاها ، فى أن هـذه المعزة « الأنثى » العجفاء تشتهى القمر « الذكر » وما يدل عليه هذا من أنها « أجهزت » على أهل الأرض !!؟) .

أما الموقف الاجتماعى فهو ماثل فى مضمون القصيدة ، أو خلاصتها الفكرية ، أما النزعة الشعبية فإنها تستند إلى هذا الموقف الاجتماعى ذاته ، ثم تتجسد فى اعتبارات فنية روعيت فى تشكيل القصيدة ، أولها : الشكل الحكائى الذى صـــوّر به « شخصية » هذه المعزة ماضيا وحاضرا وتطلعا ، مما يعنى أنه صنع حكاية ممتدة فى زماننا الخاص ، « وسنرى أثر هذا التطور الزمنى فى تعميق البناء الدرامى من خلال جدلية المراحل » وثانيها : لابد أن يستدعى استخدام المعزة فى القصيدة تراثا شعبيا

كثيفا من الحكايات و « الحواديت » والحـــزاوى (الألغاز) عن هذا الجنس من الحيوان ، وإلى هذه النزعة الشعبية يعود إيثاره للنطق الشائع للكلمة « معزتنا » ، مجافيا - نسبيا - النطق الفصيح ، فالمعز اسم جنس ، واحده ماعز ، والماعز الواحد من المعز للذكر والأنثى ، أو الأنثى : ماعزة ، والعنز : الأنثى من المعز والظباء ، وبهذا ينتمى ما آثره الشاعر إلى لغة الاستخدام العام ، ويتأكد هـذا بتلك الإضــافـة (النسبة) فهى ليست مجرد « معزة » إنها « معزتنا » وهذا إيثار أخر لطريقة القص الشعبى ، حين يتكلم راوية الحكاية بلسان الجماعة ، غير أن لهذه الإضافة وظيفةفنية أخرى ، هى تعميق الشعور بالمفارقة فهى « معزتنا » ، ومع هذا لم نَجْنِ منها غير المتاعب ، وما هو أكثر من التهديد والخراب .

لقد عدل الشاعر عن اختيار الأفصح أكثر من مرة ، ليقترب من القاموس الشعبى الشائع أو المألوف ، وإن لم يغادر دائرة الصواب ، مثل إيثار الناطور (وهو الناظر) والطاحونة (وهى الطاحون : آلة الطحن) ومثـل : « قـرص خبـزة » و« صينية » فهذه تعبيرات شعبية لم يقلل من إحساسنا بها على المستوى الفنى الذى أراده الشاعر أنها وضعت فى علاقة مبتكرة ، « قرص خبزة : سماوية / صينية : الضياء) فهذا محك الشاعرية ، ومن صميم مقدرة الشاعر ، وهذا هو الجانب الثالث الذى رسخ به الشاعر الطابع الشعبى للتجربة ، وإن يكن هذا الجانب يتجاوز المفردات التى وقفنا عندها مستندين إلى المعجم ، إلى مفردات القصيدة بوجه عام ، وهى تكاد تكون عامية جافية (نكاد نقول إنها لا تحمل طاقة شعرية فى ذاتها) مثل : الأضراس - الأمعاء - خرابة - لحست جلودنا - لقمة - تجتر . .) ولكن سياقها التركيبى ، وطبيعة الموضوع جعلا من هذه المفردات علامات مؤثرة ، موجهة لشحنة الانفعال ، ومحافظة على المستوى النقدى التهكمى ، الذى ما كان له أن يستقر ويتمكن بكل هذا الرسوخ لو أن الشاعر « ارتفع » بمستوى لغته إلى عزلة المعجم ، وندرة التصور ، وغرابة التخيل ، وقد لجأ الشاعر إلى صيغة مأثورة ، أو « كليشيه » ، وهو ما يعبر عنه بالاستفساخ «التناصّ»، فى عبارة واحدة: « لا تبقى ولا تذر » ، وهذا أمر رابع ، وإن لم يأخذ امتدادا مباشرا فى القصيدة ، بل إنه يتداخل،أو يمتزج مع « الاستنساخ » عن لغة الشعب ، التى رصدنا بعض مفرداتها ، وهذه بعض تراكيبها : ما شبعت يوما ولن تشبع آخر الأيام - مضغت أثوابنا ، لحست جلودنا ، كشفت عورتها بلا

حيـاء ، وأخيــرا - أو خامسا - فإن هذه النزعة الشعبية تتجلى فى الوزن الذى آثره الشاعر (وما أجدر هذا الجانب فى القصيدة بمبحث خاص) وقد استخدم الشاعر تنويعات مختلفة ، بل متباعدة أحيانا ، وإن انطلقت من أساس واحد ، هو « مستفعلن » ، وهى التفعيلة الأساسية المكررة لبحر الرجز ، غير أنها - فى هذه القصيدة - تتحور حتى تتداخل مع البحر البسيط (المنهوك) حينا ، والمنسرح حينا آخر ، بل قد تستعير من البحر السريع أحد أضربه :«مستفعلن مستفعلن فاعلان » ، ويسوّغ للشاعر هذا التوسع فى الحركة بين البحور أنها مستمدة (فى حدود استخدامه لها) من جذر واحد هو بحر الرجز ، وأنه - الشاعر - لم يلتزم بالبحر فى صيغته التامة أو المجزوءة ، وإنما اكتفى بالواحدة (التفعيلة) فقط ، ونحن نعرف أن الرجز من أقدم البحور العربية (زعم البعض أنه أقدمها على الإطلاق) وأنه كان بمثابة القالب الموسيقى الشعبى منذ الجاهلية ، ورغم الترويج له لزمن محدود فى العصر الأموى ، وقد وصف بأنه - موسيقيا - قريب من النثر ، وهذا يتفق أن يقع فى لغة العوام كثيرا ، بل يطرح بعض الباحثين (إبراهيم أنيس) احتمال أن هذا البحر - منذ العصر الجاهلى - قد اتسع للهجات العربية ، وأنه كان يمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعا ، فلعلنا الآن أكثر اقتناعا بطبيعية التلاؤم بين التفعيلة الأساسية التى كوّن الشاعر عليها الهيكل الموسيقى لقصيدته ، وموضوع القصيدة ، والطابع الشعبى المتمثل فى أسلوب حكايتها ، ومفردات وتراكيب عباراتها .

واستكمالا لإطار القصيدة ، واضعين فى اعتبارنا أن الشاعر آثر الارتكاز على التفعيلة دون اهتمام بالجانب الكمى (توازن التفاعيل أو تساوى الأشطر) نلاحظ أنه قسم قصيدته إلى خمسة مقاطع ، تفاوتت فى عدد التفاعيل ، ولكنها سلكت نســـقا محددا فى عدد الأسطر فتتالت على هذا النحو : ٦ - ١١ - ٨ - ١١ - ٦ ، فلو تحولت هذه الأعداد للأسطر إلى رسم بيانى ، لشكلت نسقا محددا بمدخل انفعالى مركز فى ستة أسطر ، وختمت بمقطع انفعالى يساويه فى عدد الأسطر ، وتماوج وصف « معزتنا العجفاء » فى أحد عشر سطرا ، وتماوج الحوار مع القمر ، أو الإفضاء بالخوف إليه (وليس عليه) فيما يساوى هذا العدد من الأسطر ، وفَرَقَ بين الموجتين مقطع منفرد من ثمانية أسطر ، يستمد طبيعة تكوينه الفكرى والعاطفى منهما معا ، فهو يتحدث عن « معزتنا » فى الماضى ، بدءًا ، ويختم باطرّاح الحياء ، وكشف العورة ، والتبرج ، ثم يبدأ المقطع التالى (الرابع) يتجه فيه الحديث إلى

القمر (وليس عنه) وليس تطلع معزتنا العجفاء إلى القمر وتهديده إلا إمعانا فى اطراح الحياء ، وادعاء التبرج (القمر رمز الجمال المتفرد) والتشهير بالنفس وليس بالخصم (كشف العورة) ، إننا نسلم بأن عدد التفعيلات يختلف بين سطر وآخر ، بل يبلغ التفاوت أحيانا أن يكون السطر من تفعيلة واحدة ، وأن يكون غيره من أربع تفعيلات ، والسطر الشعرى - كوحدة صوتية - سيختلف مداه حتما حين نعتمد على عدد مقاطعه ، ونوع هذه المقاطع ، ستختلف المسافة الزمنية ، ولكنه كوحدة معنوية ، وشحنة انفعالية ، سيتساوى كل سطر - رغم التفاوت الكَمِّى - مع الآخر فى استكمال البناء الهيكلى المركب للقصيدة ، ومن هنا يتسق النسق الصوتى بعدد الأسطر ، بالشكل المشار إليه سابقا .

ثم نتأمل مكونات المقاطع الخمسة :

١ - تبدأ المقاطع الثلاثة الأولى بعبارة مكررة « معزتنا العجفاء » ، وبهذا التوالى :

معزتنا العجفاء تكره الناطور .

معزتنا العجفاء طاحونة شهواء

معزتنا العجفاء ذات طباع شرسة

إن الرباط المنطقى واضح بين (هذه المطالع) الثلاثة ، فهى تكره الناطور لأنها شهواء ، وهى شهواء لأنها شرسة (كما يصح العكس) وهذه الشراسة مقدمة للمقطعين الأخيرين ، وفيهما تتجاوز شراسة المعزة عالم البشر إلى مدار القمر .

٢ - يبدأ المقطعان الأخيران بعبارة واحدة :

يا قمرَ السماء أنت حرٌّ فاهربْ

والتكرار هنا تصاعدى أيضا ، ففى دعوة الهرب الأولى تخويف للقمر ، يبدو كاحتمال أو استنتاج :

لقد شهدتُ ساعةَ المساء
معزتنا العجفاءْ
تنزو إلى السماءْ
بنشوةٍ بهيمية

فالقمر عرضة لأن يعتدى عليه اعتداء جنسيا ، لكنه فى المقطع الأخير ، عرضة لأن يفقد وجوده بالكلية ، لأن معزتنا العجفاء قادرة على أن تهضم كل شىء ، وترى فى جميع مظاهر الكون أنها خلقت لتأكلها :

الكَوْنُ كلُّه فى شَرْعِها
عشبٌ وماءْ !!

١ - ترددت عبارة « معزتنا العجفاء » فى جميع المقاطع ، أخذت مكان الصدارة فى المقطع ١ ، ٢ ، ٣ ثم توسطت فى المقطعين ٤ ، ٥ حين تصـــدَّر القمر (وذكرت مرتين متعاقبتين فى المقطع الأخير).

١ - فى المقطع الأول تغلب الأحكام التقريرية حيث تدمغ صورة المعزة فى وضعها الماضى المستمر (المضارع نحويا) ولذا ترددت هذه الأفعال :

تكره - تزعم - تلعب .

(ولا ينفى أن هذه الكلمات أحكام تقريرية أنها صورة من حيث إنها فعل) .

٢ - فى المقطع الثانى تتكرر الأدوات الدالة على الحسم ، فكأن صفاتها فى الماضى ، هى صفاتها فى المستقبل ، بلا نهاية :

ما - لن - لا - حتى .

الزمان جزء أساسى من دلالة ما (الماضى) ولن (المستقبل)ولا (الآنية)وحتى (المستقبلية بحسب ما تضاف إليه من زمان أو مكان) : سرت حتى الفجر ، أو : سرت حتى مشارف المدينة ، ففيها معنى الحسم : النفى فى الأدوات الثلاثة الأولى ، وبلوغ الغاية فى الأداة الرابعة ، وهو حسم محدد من جانب واحد : الماضى ، المستقبل ، الحال ، وبهذا تتكامل فيما بينها وتحيط بأزمنة الصورة .

٣ - يأخذ المقطع الثالث صيغة الإحصاء للانحرافات التى ترتكبها ، وأدوات العدد المستخدمة لا تقف عند غاية ، بل تدل على الكثرة (كم) والترابط كشرط مستمر لا يقف عند حد (كلما) : كلما حدث كذا ترتب عليه كيت !!

٣ - المقطع الرابع ، رغم صيغة النداء والتوجه إلى القمر ، ليـس له إيـحاء أو هدف الالتفات ، إنه مستوى آخر ، أو صيغة أخرى من صيغ التعجيز من أفعال معزتنا وطموحاتها الشريرة ، فهو وصف لها ، وإن تصدره نداء القمر ، وفى هذا النداء معنى التحسر ، أكثر مما فيه من التحذير .

٤ - فى المقطع الرابع تتكرر صيغة الأمر ، وهو هنا رجاء :

اهرب - خلّ - تغرّب

٥ - ويرتبط المقطع الأخير ، بالمقطع الأول ، والثانى ، والثالث ، والرابع من خلال صفة أساسية هى الانفرادية ، والاجتياح : فهى فى المقطع الأول (تلعب بالبستان) وبالثانى : (ما شبعت ٠٠ ولن) وبالثالث : (شـــهوة مفترسة) وبالرابع (تنزو) وأخيرا :

الكون كله فى شرعها

عشب وماء

هذه محصلة مقدمات ، تنامت تناميا دراميا ، يعمق مجراه عبر المقاطع ليصل إلى هذه الغاية الإجمالية ، التى سوغت كل الصفات قبلها ، إن جوهر تكوينها ماثل فى معادلة الفعل الإنسانى :

رُوحُ الجرادِ فى ضميرها المسعورْ

فهى عدو لمنازل السمر ، وعدو المقدسات ، فلا غرابة إن أجهزت على الأرض ثم تطلعت إلى السماء ٠

إن تَصَيُّدَ المفارقة، أو رصد التناقض،الذى نعتبره ركيزة فن العَدْوَانى الشعرى ، يتحقق فى هذه القصيدة ، على مستويين من التوافق والتناقض :

المستوى الأول : وصف المعزة بأنها عجفاء يتوافق ونهمها لأن تأكل ، وتأكل بلا توقف - ويتناقض وتطلعها إلى الســــماء وتهديدها القمر ، فهذا من غرور الأقوياء ٠

المستوى الثانى : إن كل مرحلة تمهد لما بعدها من صفات وأفعال تنسب لهذه المعزة ، فهى تتوافق وتصاعد الفاعلية والشراسة دون مقاومة مؤثرة ٠

وتنطوى كل مرحلة على نفى ما قبلها ، فمطلبها الأول : أن تلعب بالبستان ، وفى الثانى : ما شبعت ، وفى الثالث : شهوة مفترسة ، وفى الرابع : تقول : تَنُّورُ النجوم جادَ لى ٠٠ وأخيرا الكون كله فى شرعها عُشْبٌ وماءْ !

إنها « شخصية » تولد على رأس كل مرحلة ٠٠ لم تتخل عن جوهر تكوينها ، لكن (طموحاتها) تتنامى ، بما يتفق مع البداية ، وينفيها فى نفس الوقت ٠

إننا – فى ختام القصيدة – حيال معزة « أسطورية » لا علاقة لها بقدرات المعزة الحقيقية : هذا التهديد للبشر ، وكراهية الحياة ، وتحدى المقدسات واشتهاء السماء ، وتوعد القمر ، يجعلــها معزة أســـطورية ، ولكن : كيف تدرجت معزتنا العجفاء (الواقعية) إلى هذا المستوى (الأسطورى) فى بناء واحد متماسك ؟ هنا نتذكر الإطار الشعبى وأدوات تثبيته ، وفى هذا الإطار الفولكلورى استطاع العَدْوَانى أن يرسم لنا معزة (فولكلورية) شيطانية ، لم يسبق إليها خيال شاعر ، بألوان هى مزيج متعادل من الواقعى والأسطورى .

* * *

٦ - الصور الجافية :

ثم ، لابد أن تلفتنا « ظاهرة » الصور الجافية ، إلى درجة القبح ، والتقزز ، والاستبشاع ، وهنا نستحضر ثلاثة مبادىء : أن تحسين القبيح وتقبيح الحسن ، إحدى قدرات أو مقاييس مهارة الشاعر ، فهو الذى يستطيع أن يجرّد الشىء من صورته التاريخية الراسخة ، ويحملك على أن تراه فى زىّ معاكس أو مناقض ، وهنا تكون الصدمة والدهشة . وأن الكلمة المفردة ، والصورة المفردة كذلك ، قد جردت من قيمتها الصادرة عن سكونها وعزلتها ، فلم تعد « اللغة » مفردات مرصوصة فى مخزن (أو معجم) تستدعى لأداء وظيفة خصصت لها فى كل الأحوال ، وإنما هى مفردات مجردة ، قابلة لكافة الدلالات ، التى تكتسبها من وضعها المكتسب فى سياق حادث ، يتغيّر فى كل استخدام جديد ، وبهذا حل « الكلام » أى السياق الخاص المائل فى التشكيل الفنى ، محل « اللغة » أى المفردات والتراكيب كما هى فى حالتها السكونية المحايدة . وأن لغة الشعر فى العصر الحديث(ربما بدءًا من الأرض الخراب : لا ليوت) لم تعد « شاعرية » بمعنى رقّافة ، سامية ، مرهفة ، وإنما أصبحت « شعرية » ، بمعنى أنها متحررة من المعجم السائد أو المألوف ، متحررة من « الكليشيهات » ، تكتشف مجازيتها الخاصة من خلال علاقات أسلوبية محكومة بجسد النصّ الأدبى ، دون إحالة إلى أية إضاءات من خارجه .

إن هذا الإدراك سيساعد على أن نضع تلك الصور المقززة المتكررة فى شعر العدوانى - عبر الوظيفة ودلالة السياق - فى موقعها الصحيح ، ثم ستكون هذه الصور ، فى إطار هذا الفهم ، نوعا من الرسم بالألوان الضبابية ، أو أنها ستكون تيارا معاكسا ، صورا محددة الدلالة ، محكومة بالتقزز ليس أكثر ؟! بداية سنجد هذه الصور الجافية (وليس المقززة) ماثلة فى القصائد المبكرة ، فى « الخلاص » ١٩٤٧ توئسه روحه من البشر كافة :

سلنى بهم إننى جربت معظمهم   فلم أصب فيهم شيئا سوى **الجرب**

وفى «خطرت» (١٩٥٠) يكشف زيف الطباع وتناقضات السلوك ، فمنها من :

يقبل نعل من يعتو عليه   ويأمل أن تجلّ الناس نعله

. . . . . .

وأحقر منه قوم آزروه

وفى مرثيته لوالده (١٩٥١) يصور عجز الطب عن مداواته بأنه :

شلّت يد الآسى

هذه صور جافية ليس مستندها البداوة ، فالشـــعر التراثى فى صميمه بدوى ، ولا نجد فيه مثل تلك الاستخدامات ، وإنما مستندها لغة الحياة اليومية ، الشعبية - المشار إلى بعض انعكاساتها سابقا ، السوقية التى تستجلبها نغمة الهجاء خاصة ، وسنجد صورة تقبيل النعل فى : « اعترافات عبد » (١٩٦٥) إذ يقول عن سليقته المستعبدة بالسيد :

سأعُود إليه ..

دون شعور منى

أتعبَّدُ فى مِحرابه ..

وأروح **أقبّلُ نعليه**

وهذه الصورة ليست جافية حين تصدر عن « عبد » ، ولكنها تنطوى على خطأ فنى ، لأن توتر الانفعال يصعد ثم يهبط ، وهذا عكس المطلوب فى تنامى الشعور الذى ثيره الشاعر ، فعبادة السيد درجة من الخضوع أعلى من تقبيل نعله ، فقد يكون تقبيل النعل بفعل القهر والخوف ، ولا ينمّ إلا على مظهر قد ينطوى على نقيضه ، أما التعبّد فلا يكون إلاّ طواعية ، وبنداء داخلى ورغبة ذاتية .

وتظهر « النعـــل » مرة ثالثة فى « الشـــطحات » (١٩٧٢) لتحــــدد موقـع « الأذناب » من السادة :

وغدوا دروعا للطغاة وتارة **نعلا لها** فى موحل الأقطار

وفى عرضنا لديوان العدوانى ، فى مكوناته ، ودلالاته ومن قبل فى تلمس الشعور بالنهاية توقفنا عند « الموت » ومشتقاته ، وهنا نجد الصور الجافية تتحول إلى صور مقززة تتردد فيها كلمات : الرمم ، والعفن ، والمزابل ، وهى مزابل محترقة أيضا ، زيادة فى تبشيع الصورة :

فـ « مدينة الأموات » (١٩٦٤) :

تكومت فيها القبور

وكل كوم حوله رمم

في عنوان القصيدة كفاية لرسم أهم ملامح هذه المدينة التى مضى زمانها ، وفى تحويل منازلها إلى قبور تأكيد لطبيعتها المسخ ، ونراقب فنية بناء الصورة ، وتحريك المشهد :

فمدينة الأحياء : انتشرت / فيها / البيوت

ومدينة الأموات : تكوَّمَتْ / فيها / القبور

وفى مدينة الأحياء : كل بَيْتٍ / حوله / حياة

أما فى مدينة الأموات فـ : كل كَوْم / حوله / رمم

هنا نجد التوازن ، والتكامل ، يقوى استيعاب طبيعة هذه المدينة المسخ ، والتوغل فى تأكيد المفارقة يقيم لها - كيانا خاصا ، وكأن هذه طبيعتها المستمرة ، إن الشاعر لم يقدم لنا مدينة أمواته على أنها كانت مدينة حياة ، ثم أصابها الموت ، إنها تبرز - بالوجود الفنى - وقد « نام السكون فوقها » وخبرها يرويه الرواة ·

ثم تظهر « الرمم » ليس بين البيوت / القبور ، وإنما فى الرؤوس ، ففى : « رسالة إلى جمل » (١٩٦٦) يحذر الجمل ، رمز الصبر والتحمل :

إياك أن تكون مثل آخرين

أدمغة قد نزعت مخاخها

محشوة بالرمم الملفقه

تفوح من أنفاسها رائحة

تعرفها المزابل المحترقه

وفى هذا التكوين يتحقق التوغل فى استكمال الصورة ، على أساس أن«الرمم» تساوى الأفكار الفاسدة ، فجاء الوصف بالتلفيق (الفكرى) - أما الجملة : « تفوح من أنفاسها رائحة » فقد أتت فى موقع « الحال » ، وجاءت الجملة : « تعرفها المزابل المحترقة » « صفة » لتلك الرائحة ، فإذا كان « الحال » يقرر هيئة عارضة ، فإن الوصف يدور مع الموصوف ويلازمه ·

وهناك مدينة أخرى فى ديوان العدوانى ، تظهر بعد مدينة الأموات باثنتى عشرة سنة ، إنها مجـــرد « مدينة » (١٩٧٦) إنها فى مرحلة تســـبق مرحلة « الرمم » التى « تحجرت منذ القدم » ، لا تزال فيها مظاهر حركة،وحياة ، ولكن : أية حركة، وأية حياة ؟

سكانها رعاع الدود

تدب فى ديجور

طعامها شرابها دم الدود

ونضح جثث الدود

هذه مدينة بشعة ، مقززه ، أسرف الشاعر فى إثارة فزع من يدخها عبر هذه الصورة التى تجاوزت حاجة إثارة الاستهجان ، والنفور ، وإذا دققنا فى سيكولوجية التلقى فإن هذا التبشيع الزائد يصدم القارىء ويصرفه عن هدف الشاعر وهو أنها مدينة مرفوضة ، وأنه لابد من إزالتها وإقامة مدينة الحياة مكانها ، إن هذه البشاعة الزائدة ، المنفرة تصرف المتلقى عن أى احتمال للتفاعل مع هذه المدينة ، ولهذا فإن هذه القطعة تسترد فاعلية الشعر واكتمال دورة الشعور ما بين الباث «الشاعر» والمستقبل(القارىء) إذا ما استبعدت هذه الصورة بكل أطرافها :

١ - مدينة فى فَلَكٍ مهجورْ

٢ - سماؤها نجومها ، قصورْ

٣ - سكانُها رعَاعُ الدود

٤ - تدبُّ فى دَيْجُورْ

٥ - طعامها شرابها دم الدود

٦ - ونَضْحِ جثث الدود

٧ - قد ألفت حياتُها معيشةَ القبورْ

٨ - مدينة قد عششت فيها عناكب الخرابْ

٩ - وحكم الموتَ بها الأربابْ

١٠ - وأغلقت من دون أهلها الأبواب . . .

إن حذف الأسطر : ٣ ، ٥ ، ٦ ، يكفّ التقزز ، ويفتح طريق التأمل ، فتتحول من مستوى تعطيل التفاعل ، إلى البحث عن مدخل للتغيير ، وهذا الحذف يرفع عن هذه القطعة تراجع الانفعال بدلا من التصاعد به ، فالعناكب المعششة أقل استفزازا وغرابة عن هذا الدود السارح الذى يقتات بعضه على بعض . وبصفة عامة ، فإن هذه القطعة لا تضيف جديدا إلى تصــورات الشاعر فى قصائد وقطع أخرى سابقة .

إن الشاعر يحقق هدفه من خلال تشويه الصورة ، أكثر مما يمكنه بهذا التبشيع ، كما نجد فى « ابتسمى » - المشار إليها سابقا ، فالدعوة إلى الابتسام تنطوى على إدراك لما فى المشهد من تناقض :

ابتسمى . . فنحن فى عصر الفكاهات
ابتسمى إذا رأيت أعرج الرجلين
يرقص فوق مسرح العميان . .
والصّم والبكم تغنى له
وحوله الأمساخ
تلعب بالدفوف والعيدان . .
فابتسمى على فكاهة الزمان !!

نتمعن فى تركيب هذه « الوثبة » : الافتتاح بطلب الابتسام ، مرتين : لسبب عام يرجع لطبيعة العصر ، وسبب خاص ، هو هذا المشهد (الصورة) المستحيل ، والختام بعد فاء التعليل تأكيد للعام والخاص معا . وفى الافتتاح والختام إشارة إلى عنصر الزمن ، موقع الحدث فى سياق الحيـــــاة : « عصر » الفكاهات ، ثم فكاهة « الزمان » ، مما يؤكد آصرة الشاعر بالصورة ، إنه يعيشها ، وليس يرويها عن آخرين كما فى « مدينة الأموات » ،وهذا الحضور تدعمه أفعال المضارعة : يرقص - تغنى - تلعب ، تتقدمها « إذا » الشرطية التى تفتح طريق الزمن الآتى ، وفى مكونات المشهد تستجيب الدهشة والغرابة ، للمناقضة بين الفعل والفاعل :

الأعرج يرقص
الأعمى فى المسرح (للمشاهدة)

الأصم الأبكم يغنى

الممسوخ يصنع ألحانا

فهنا لا نجد البشاعة وإنما الغرابة ، ولا نجد التقزز ، وإنما الدهشة ، ولهذا نصل إلى الاستنكار ، وليس الهرب وطىّ الصفحة ، فالسخرية ، بتركيب الصورة من مفردات مناقضة ، أو مستحيلة ، أدت إلى وظيفتها الإيجابية ، فنحن لا نشاهد صورة متحفية انقضى زمانها وخلفت لنا بشاعتها ، وإنما نعيش تلك الصورة،ونسخر منها . وهذا لأنها تفيض بالحياة ، وتغرى بالمشاهدة،وتأخذنا إلى ملامسة هذه الصورة ، واستنكارها بالابتسام ، الذى يصدر عن وعى أعمق بأن كل ما هو مضاد للطبيعة إلى زوال ، وأن الوهم لن يأخذ مكان الحقيقة ؛ فالذباب شأنه الطنين ، وظلال الخفافيش ستبقى مجرد ظلال ، حتى وإن ملأت الرحاب :

ابتسمى .. إن الخفافيش ستختفى غدا

فالفجر بالأبواب .

ولا نستطيع - ونحن نتقصى صور البشاعة فى شعر العدوانى - عبر تنامى تجربته الشعرية - أن نلمح أثرا لخبرة مكتسبة فى استخدام هذه الصور ، أو تقنينها بحيث تؤدى وظيفتها دون أن تنقلب - بالعكس - إلى إفساد هذه الوظيفة وتعطيل التفاعل . فى قصيدة : « تلك السماء » (١٩٦٩) يقول :

الفجرُ عن ربوعكم رحلْ
أطلّ فى مغاور النفوس فرأى
خنافسَ الأسرارْ
فى بُحَيْرةٍ من قارْ
فضمّ أثوابَ الضياء ورحلْ

هذا الرحيل اليائس ، وإن يكن مترفعا (ضم أثواب الضياء) لا يعادل : خنافس الأسرار فى بحيرة القار ، وعنوان القصيدة ، ومسارها ، يُهْدَرُ لصالح هذه الصورة المقززة، وإلى عام صدور الديوان (١٩٨٠) يعـود الشاعر، بل يبالغ فى العودة ، إلى الصور الكثيبة المنفرة بأن يكسبها نوعا من التعميم ، وكأنها « قانون » أو مصير مقرر ، إذ يقول فى « تأملات ذاتية » :

أيامنا تموتْ

كالحشراتِ فى خيوط العنكبوتْ

أيامنا تموتْ

تنحلّ فى بالوعة الزمن

. . . . . .

أيامنا للدود قوتْ

هنا نفس منقبضه ، وشعور مضاد للحياة ، وعزم خائر ، وتحريض على الاندحار ، إن اللوحة السوداء ، الخالية من أى أثر للون آخر يمكنه أن يزاحم أو يحجمّ هذا السواد لا يمكن أن تكون دافعا لغير اليأس ، والاستسلام ، وحين نضع هذه « الظاهرة » فى حيّز الموازاة مع تجربة الشاعر ، فى اطرادها الزمنى ، نجدها مستمرة ما بين الكهولة إلى الشيخوخة ، وظاهرة فى مراحل حقق فيها ما يمكن اعتباره رسالة عمره ومشروعه الثقافى ، كما أنها ظاهرة فى مراحل خذلانه واعتكافه أو تراجعه الوظيفى ، ولا نكاد نجد لها تفسيرا إلاّ أنها « علامة » مثل العلامات التجارية ، أحدثت صدمة ، وحققت التفاتا ، وربما علق عليها بعض نقاد الصحافة معجبا ، أو نافرا (كما سبق للدكتور إبراهيم عبد الرحمن) فرأى أن يستمر فى تشكيل الصور من هذا النوع المضاد - فى أصله - لرسالة فنه الشعرى ، الذى لم يكن منسحبا ، ولا تتطلبه نزعته الصوفية ، لأنها لم تكن يوما صوفية عدمية .

أما « جذر » هذه الرؤية العدمية بكل ما فيها من بشاعة مقززة ، فنجدها فى قصيدة هى الثانية - من العودة بعد الانقطاع - وكأنما كان الشاعر يختزن فيها كل إحباطات المرحلة القلقة التى اجتازها صامتا ، كان الاستهلال قصيدة : « مَعْرِضُ اللُّعَب » وفيها يتوازن السُّخْرُ من الضعف الإنسانى بالعطف عليه . أما « المتفائلون » فإنها تصور دورة الحياة ، وصراع البقاء ، وتوارث العصور فى أبشع صورة يمكن رسمها بالكلمات :

ونظلُّ نرصد طالعَ الأمل

والليل يأتى بعده

فجرٌ كريهٌ أبْرصُ

عنه النواظر تنكصُ

والفجر يأتى بعده

ليلُ تخال نجومَه

مثلَ الدَّمامل

قد شوَّهَتْ وجهَ السماء

فوجُهها

متورِّمُ القسمات حائلْ

وبعد الذباب ، والمقابر ، والدود الذى يحرس الأموات ، تأتى دورة الحياة بكل ما فيها من تجدد ، وإغراء ، وجمال مستحدث ، فإذا هى عند الشاعر :

وإذا المزابل تُعَجُن الفضلاتُ فيها

وتُصَفُّ فى طَبَقٍ على نَسَقٍ

يُغرى النفوس

فتشتهيها

إن الشاعر يرفض أمل الانتظار وتوقع التغيير ، وإذ لا يرى بشائر تدل على شىء جديد ، فإن الأمل يكون خُدعة وجهالة ، وفى القصيدة مستوى من« التصميم » الفنى الجيد :

فهى تبدأ بواو عاطفة تفتح المعنى ، بغير بداية (بغير معطوف عليه محدد) لتدل على توارث هذا الانتظار : « ونظل نرصد طالع الأمل » ، وبهذا « التقرير » تنتهى القصيدة بما فيه من « واو » ، وقد تكرر ثلاث مرات فى السياق ، ليدل على أنه لا أمل فى توقع شىء مختلف . وإذا كان « الرصد » يعنى « المراقبة » وليس العمل أو السعى لتخليق الأمل فإن هذا الرصـــد يتهافت بأن يكتفى بـ « طالع » الأمل ، وكأننا نتعلق بأوهى الأسباب ، و « الطالع » مجرد مؤشر ، أو مصادفة نتأولها ، فنحن لا ننتظر الأمل ، وإنما طالع الأمل .

ثم يوصف الليل ومن بعده الفجر بصفات كريهة بشعة ، ويتمخض الفجر عن ليل - وليس عن نهار - أكثر بشاعة . الصور البصرية هى المسيطرة ، وبذلك يكون التفاؤل نتاج مشاهدة معاكسة ، وعيان يكذب النتيجة ، فليس فيما يشاهد ما يحدِسُ باحتمال أمل سيأتى . .

وإجمالا ، كما فى هذه القصيدة ،تأتى صور البشاعة والتقزز حادة الألفاظ ، متنافرة التشكيل (كأن تتحول النجوم إلى دمامل فى وجه السماء المتورم) وفى هذا لا تكون على وفاق مع نزعة العَدْوَانى الساخرة ، الواثقة من قدرة الانسان على تجاوز عثراته ، وهى أيضا ليست على وفاق مع صوره الضبابية ، التى اكسبت شعره أبهى ألوانه المتمازجة القادرة على إثارة التأمل ·

إن ضباب هذه الصور المقززة لا يأتى من علاقات الاحتمال بين مكونات أطراف الصورة ، ولا من تداخل المعانى وإنما يأتى من ناحية نفسية تستبشع المشهد ، فتنصرف عن تأمله ، وتنقبض عن تمعن مفرداته ، وبهذا يزداد بشاعة « كلية » ، يزداد بشاعة حين نقف على تفاصيله ، وهى بشاعة عدم التصديق ، وهذا يدفع بالمتلقى إلى « حالة » غير شعرية ، لأن الشعر يستمد شرعيته من تسلله إلى الإدراك ، ونسج جوّ خاص من التصديق ، خاص بالقصيدة ، بصرف النظر عن إمكان ، أو عدم إمكان ما تصوره تلك القصيدة ·

* * *

فهرس الكتاب

الموضوع | الصفحة

الفصل الرابع
الرسم بألوان ضبابية

رقم الإيداع بدار الكتب / ٩٥٩٨ / ٩٥
الترقيم الدولى 7 - 0064 - 00 - 977